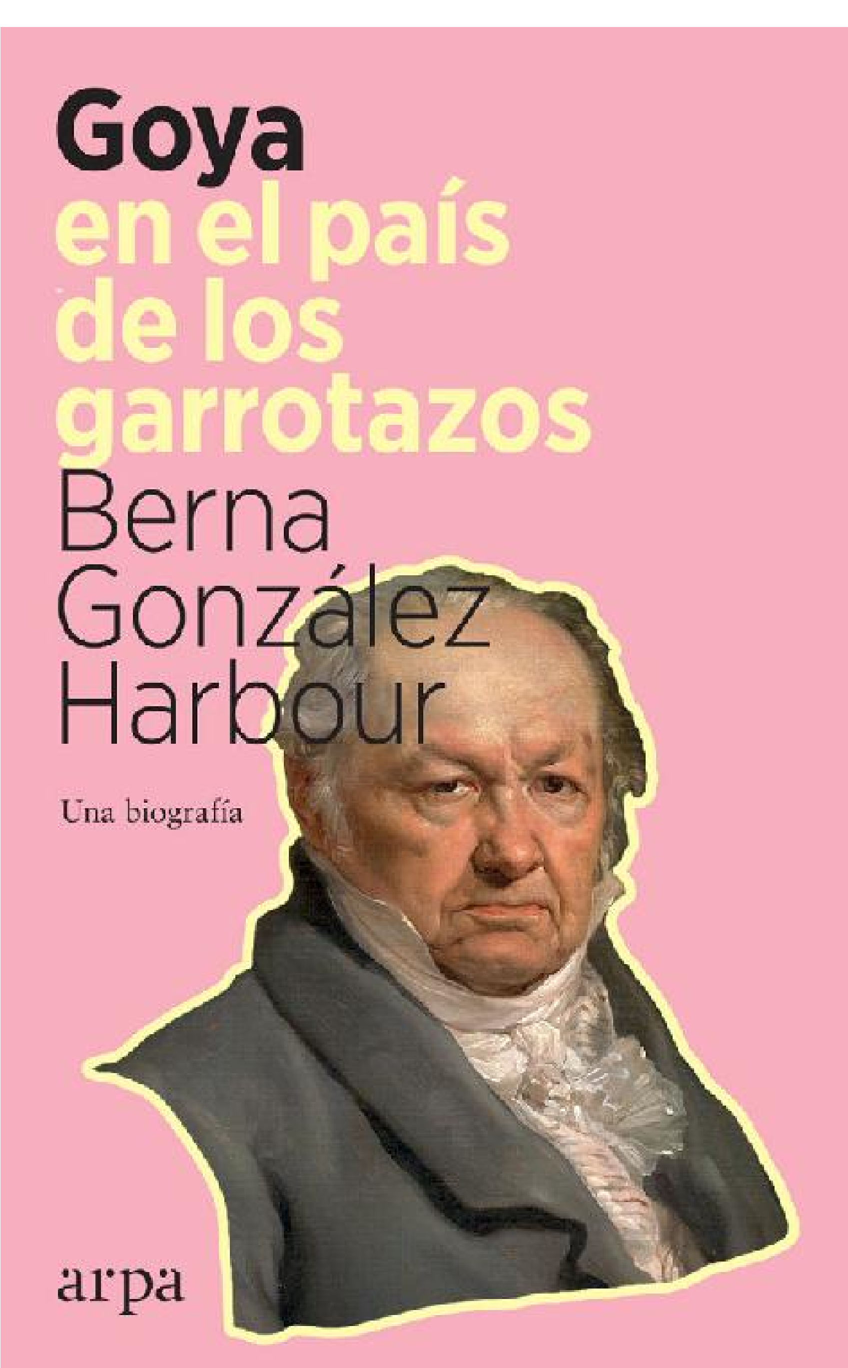
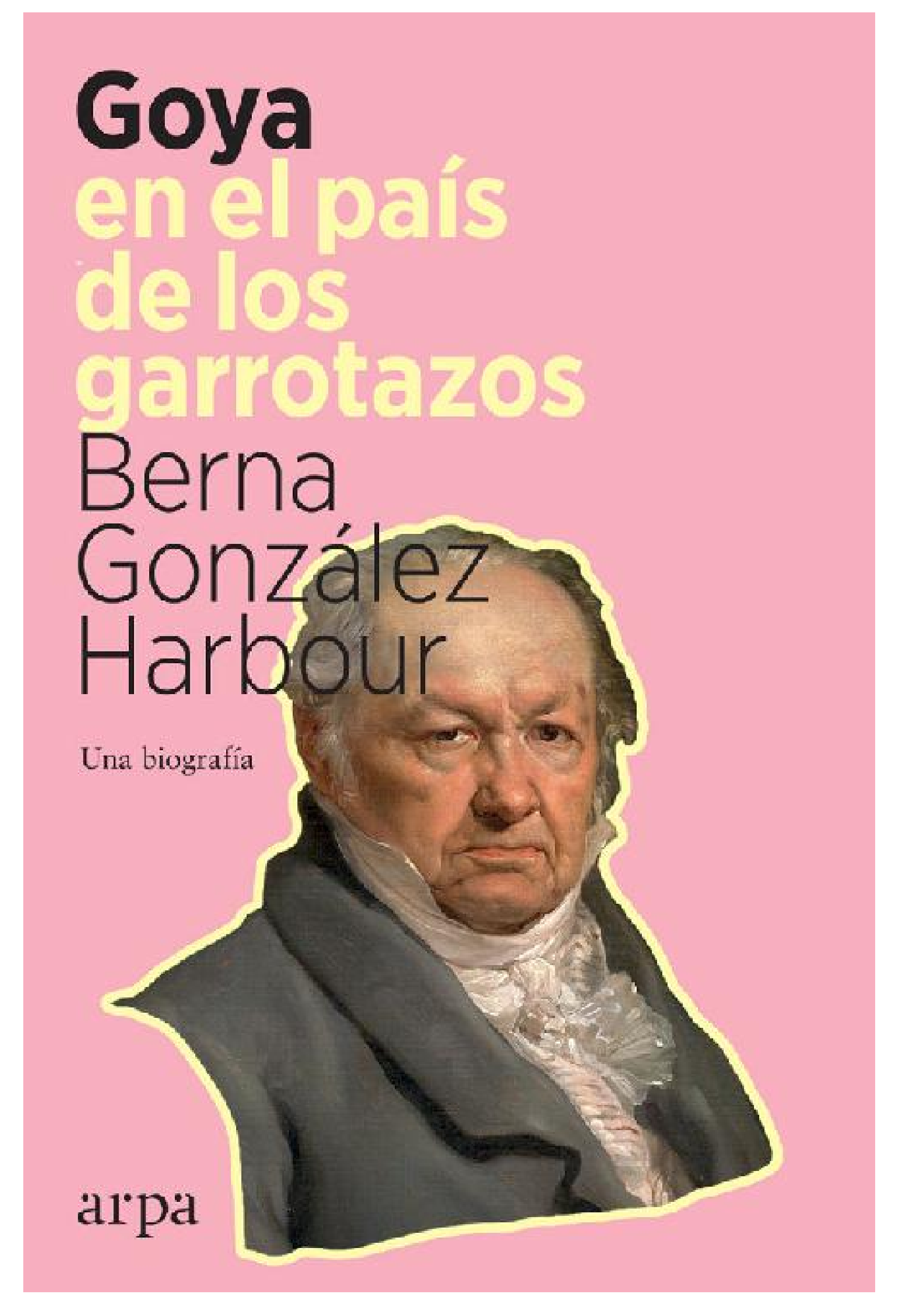
Goya en el país de los garrotazos

Berna González Harbour

Una biografía

arpa


Goya
en el país
de los
garrotazos
Berna
González
Harbour
Una biografía
arpa



GOYA EN EL PAÍS DE LOS GARROTAZOS

Representada por la agencia literaria Dos Passos

Primera edición: octubre de 2021

ISBN: 978-84-18741-19-7

Depósito legal: B 15309-2021

Diseño de colección: Enric Jardí

Diseño de cubierta: Anna Juvé

Imagen de cubierta: El pintor Francisco de Goya, de Vicente López Portaña Maquetación: Àngel Daniel

Producción del ePub: booqlab

Arpa

Manila, 65

08034 Barcelona

arpaeditores.com

Berna González Harbour

GOYA EN EL PAÍS DE LOS GARROTAZOS

arpa

SUMARIO

A mis padres, por abrirme puertas que tardé tantos años en

cruzar

«Luz y sombra, sombra y luz, Velázquez pintó la cara y Goya pintó su cruz».

LUIS EDUARDO AUTE, Tríptico de luces y sombras

«La rima es un concepto de poesía, pero tiene para mí otro significado: unos acontecimientos que reflejan otros acontecimientos, a veces también formas de justicia histórica».

CEES NOOTEBOOM, Noticias de Berlín

«El arte es a un tiempo trascendente y natural. El gran mérito de Goya fue crear lo monstruoso verosímil».

CHARLES BAUDELAIRE

«Algunos caricaturistas extranjeros», Le Présent, 1857

«Fue el primer humorista español, dominador del contraste de lo blanco y de lo negro, de lo positivo y de lo negativo, de la muerte y de la vida».

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

«El gran español Goya», Revista de Occidente, 1927

INTRODUCCIÓN

EL FUNDADOR DE NUESTRO TIEMPO

Goya retrató el presente. El artista aragonés no solo escaló hasta la cima más alta que puede alcanzar un creador cuando consigue captar y reflejar su tiempo: el deterioro de la monarquía y el poder, el sueño de la modernidad y la Ilustración, la desigualdad, la arbitrariedad, la prostitución, el abuso del clero, la miseria, la grandeza y las debilidades del país, sino que sembró en su obra las semillas del futuro. Visionario, precursor, Goya pareció predecir el futuro, que no es sino nuestro presente, y materializarlo en un reguero de óleos, grabados y dibujos íntimos que nos muestran los bucles de la historia, ese espejo al que mirarnos y que, cumplidos dos siglos, nos sigue reflejando.

Nos miramos a ese espejo y contemplamos nuestra belleza, nuestra vanidad, nuestra capacidad de divertirnos, entretenernos, bailar, beber y socializar a mayor gloria de los mejores ratos. Vemos la zalamería,

vemos la valentía, el potencial de trabajo, de lucha, de fiesta, de conquista, de enamoramiento.

Pero vemos también las arrugas en la cara, las grisuras de un país capaz de pegarse a garrotazos, de matarse, de devorarse, y también los tumores de una España que si logra dar un paso adelante también es capaz de darlo de nuevo hacia atrás.

Goya nació en una España que miraba a Francia. Y murió en una Francia que dejaba atrás a España. Su vida fue, por tanto, el arco tensado desde el atraso hasta el atraso —de un atraso a otro atraso—, pero también desde el sueño de la razón que alumbró su andadura al sueño de escapar que lo acompañó al final. No hubo logros en el regreso de Fernando VII y el absolutismo a España. Pero sí los hubo en su obra, en la que fue capaz de transformar las desgracias del país en una biblia de la modernidad buscada.

Él, artísticamente, la inventó. Obras como sus Disparates fueron preludio del surrealismo y de otras corrientes del siglo XX. Sus Caprichos fueron un

aviso a la fotografía. Y sus pinceladas, en general, han sido el espejo en el que grandísimos artistas como Picasso se miraron como él lo había hecho antes en sus maestros, que él proclamaba que eran: Velázquez, la naturaleza y Rembrandt. Porque Goya consiguió, como escribiría Baudelaire décadas después, «aunar a la alegría, a la jovialidad, a la sátira española de los buenos tiempos de Cervantes un espíritu mucho más moderno, o al menos mucho más buscado en los tiempos modernos». O, en palabras de Manuela Mena, quien fue jefa de Conservación de Pintura del siglo XVIII y Goya en el Museo del Prado: «Su arte es como una flecha que atraviesa el tiempo y señala aquello que interesa o afecta profundamente a los que viven en un periodo concreto. Sus imágenes potenciaron su trascendencia y en cada periodo histórico, a partir de su muerte, Goya tuvo un impacto en la vanguardia, es decir en el arte de más elevada calidad y en el que está siempre en la frontera con el futuro».

Este libro no pretende repasar exhaustivamente su obra y su vida, que han encontrado en autores expertos libros memorables, sino que trata de aportar una mirada actual, desde estos años veinte del siglo XXI, de un artista que lo vio venir: nuestros bucles, nuestras piedras en las que tropezar cien veces, nuestras capacidades también. Allá donde hubiera un sueño, un conflicto, un personaje, un abuso, una sinrazón, Goya lo supo plasmar. Y

entender. Es por ello por lo que, para quien esto escribe, no solo es padre de la modernidad e icono de una idiosincrasia perpetua, sino también el espejo y fundador de nuestro tiempo. Su Duelo a garrotazos es la viva imagen de nuestra capacidad de polarizarnos estos días en frentes inamovibles entre derecha e izquierda hasta unos límites retóricos que retrotraen a la Guerra Civil, entre independentistas y no independentistas, entre Cataluña y Madrid, entre el Madrid de Díaz Ayuso y la España de Pedro Sánchez, entre bandos que saltan al garrote sin capacidad de hablar y reconciliarse. Su Pradera de San Isidro es el espejo de nuestra capacidad de divertirnos, embellecernos, tomar las calles y disfrutarlas con tanta entrega y pasión que se han convertido en imán de gentes de todo el mundo que no solo buscan nuestro sol, sino esa ambición de pasarlo bien, de mezclarse y de improvisar. Sus Desastres de la guerra anticipan nuestra capacidad de destruirnos en la Guerra Civil. Sus Caprichos retratan los vicios de un clero eclesial que ha hecho tanto daño, la desigualdad entre hombres poderosos y mujeres utilizadas, prostituidas, que sigue definiendo tantas relaciones, y el pulso entre la razón y los monstruos —demasiados monstruos— que sigue tentándonos en nuestros días.

Sus retratos de Carlos III, pero sobre todo de Carlos IV y su familia y de Fernando VII muestran la decadencia borbónica de la que hoy su penúltimo protagonista, Juan Carlos I, ha añadido y sigue añadiendo capítulos infames. Podemos adivinar sus facciones, su rostro narigudo y sonrosado entre los de sus antepasados, como podemos actualizar los recelos familiares que ya se vislumbran en el gran cuadro de La familia de Carlos IV como si fueran de hoy, como si pudiéramos cambiar a la reina María Luisa por Juan Carlos y añadirles a Manuel Godoy y Corinna Larsen en su respectiva imaginación.

Sus Pinturas negras reflejan nuestra tendencia a devorarnos de tanto en tanto, a sucumbir a las corrientes más oscuras, menos racionales y menos luminosas que nos arrastran a lo peor de nosotros mismos, aunque lo veamos venir. Sus retratos de mujeres y hombres ilustrados, destacados en la cultura y la sociedad de la época, como los duques de Alba, los de Osuna, Moratín, Jovellanos, Sebastián Martínez y otros, nos muestran la belleza de figuras que también lograron hacer de todo esto un país mejor, o al menos lo intentaron. Goya nunca regaló nada, no hacía concesiones ni a los reyes ni a los aldeanos, pero sí imprimió con generosidad la belleza interior que encontró en personajes que la tenían. Arriba o abajo. También hoy existen personajes así.

Su obra tan versátil, tan prolífica, recorrida por tantos géneros,

técnicas, temáticas y variedades cromáticas a lo largo de más de seis décadas de vida profesional, en suma, es un espejo de nuestros defectos, nuestras virtudes y nuestra capacidad de caer y levantarnos una y otra vez. Por ello Goya habló de nosotros mientras hablaba de su tiempo. Y por eso hoy le debemos este reconocimiento a su capacidad para ponernos, hace dos siglos, ese espejo delante de lo que somos hoy. Si Lewis Carroll nos descubrió —de la mano de Alicia— un mundo en el que las maravillas incluían pesadillas, Goya nos anticipó un mundo en el que los garrotazos también incluían, como incluyen, ocasionales dosis de esplendor. Y a ese viaje lo vamos a acompañar.

Bienvenidos.

1

TRAS EL RASTRO DEL HOMBRE

¿Dónde se busca el rastro de un hombre? ¿Dónde?, ¿bajo qué tierra escarbar, qué piedras levantar para encontrar trazas de un ser desaparecido hace casi dos siglos que nos dejó todo a la vista —su obra— pero se llevó el secreto que lo convirtió en un visionario capaz de pintar nuestra vida, nuestro presente, nuestra degradación?

Están los documentos, sus actas de nacimiento y defunción, las de sus hijos, las cartas a su amigo íntimo Martín Zapater, sus cobros, sus contratos. Están los cementerios, pues yació en varios —y no de cuerpo entero porque robaron parte, como veremos al final— antes de su reposo definitivo bajo una de sus grandes obras: los frescos de la ermita de San Antonio de la Florida, en Madrid.

Sin embargo, no estamos buscando datos, hechos, números, amantes, ni siquiera la herencia dispersa y malvendida por su único y querido nieto, las obras perdidas o despistadas a la historia del arte en manos de coleccionistas o desabridos negociantes que no supieron rendir tributo a su memoria. Para ello hay ejércitos de especialistas que saben lo que buscan y que a veces lo encuentran. Gracias a ellos la historia de Goya avanza lenta, pero constantemente.

Tampoco nos vale una autopsia, no estamos investigando un crimen. No al menos un asesinato canónico en el que la trayectoria de una bala en un cráneo o el corte de un arma blanca en los huesos nos dé pistas de una culpabilidad concreta.

Lo que estamos buscando es aún más difícil: captar la distancia evaporada entre la realidad y su mirada. No solo la suya, la de su tiempo, la de esa

España que quiso asomarse a Europa y a la modernidad, pero que regresó por donde había venido a los brazos del absolutismo. Sino también la nuestra, la de este país que se mantiene en las trincheras a pesar de la prosperidad, donde el poder solo es legítimo si lo ejerce quien así lo proclama con sentido patrimonial. Llegaremos a ello.

Francisco de Goya y Lucientes pintó la España de hoy, no solo la suya. Fue capaz de proyectar hacia el futuro el mecanismo secreto por el que un país, como una persona, se hace fiel a sus defectos. A sus virtudes. Y es esa distancia evaporada, la fusión de su mirada con la realidad, la que convierte su vigencia en el misterio que intentamos desentrañar. Nada que ver con un crimen.

Por ello empezaremos por otro lugar, un lugar tan icónico como esfumado, tan perdurable en nuestra memoria como la del propio hombre que era Goya, de quien nos queda todo, aunque él ya no esté: la Quinta del Sordo.

O, mejor dicho, el conjunto de pisos humildes y amontonados que en su momento albergó a esta finca donde se levantaba la última casa de Goya en Madrid. La sede de las Pinturas negras. Porque, al igual que su dueño, no ha sobrevivido en pie, pero sí lo ha hecho su memoria.

2

LA QUINTA DEL SORDO

Crecí sin amor al arte. Goya era una realidad escolar como lo eran los visigodos, los romanos, la península ibérica, la tabla periódica, la retahíla de ríos o las columnas que podían ser dóricas, jónicas o corintias. Claro que preferíamos el capítulo de las pinturas prehistóricas a los reyes godos, aunque fuera porque podíamos imaginar la vida de esos cazadores de arco y flechas enfrentándose a los bisontes o la vida en las cuevas con los huesos sosteniendo la melena enrevesada; el gótico al románico, porque hablaba de una Europa más avanzada donde las ojivas apuntaban hacia la luz y el cielo frente a la oscuridad anterior; o las frases coordinadas a las subordinadas, porque eran más fáciles, o la geometría frente a la aritmética. Pero no recuerdo especialmente que nadie prefiriera a Goya frente a Velázquez o a El Greco frente a Murillo. La asignatura de Arte, en general, representaba una España antigua, ajena, regia, una entronización de la religión que nos saturaba y una visión de Dios de la que acaso podían salvarse —para los raros momentos devotos— las Vírgenes envueltas en tonos azulados de Murillo. Y las visitas familiares a museos eran el trago inevitable de unas vacaciones en que

nos habría bastado un río con mosquitos para disfrutar.

Éramos niñas, no eruditas, y —para qué nos vamos a engañar— solo aspirábamos a que sonara la campana para correr cuanto antes al patio o asomarnos a contemplar desde las verjas a los chicos del instituto sin que nos pillaran las monjas.

Con el tiempo, las imágenes de meninas, Borbones, ascensiones, crucifixiones y fusilamientos se fueron quedando prendidas en la memoria como los muebles de una casa familiar: están ahí y ni te planteas su existencia, no te suscitan la menor curiosidad. Verlas estampadas en los libros equivalía a tener que aprenderse fechas, reinados, un tormento de

datos arbitrarios para quienes preferíamos vivir sin retener demasiados números.

Tuvo que pasar mucho, mucho tiempo, innumerables viajes y un gran afán de comparación para empezar a comprender que aquello que parecía un armario más del salón mental en el que nos criamos era un lujo. Desde la ignorancia o la costumbre yo lo había desdeñado. Desde la distancia que da el viaje, desde las decenas de países a los que me han llevado el periodismo y la vida, lo empecé a añorar. A valorar. Sí, España tenía suerte. Nadie más cuenta con Goya, Velázquez, El Greco y tantos creadores que ha producido este país que siempre creemos tan cojo. Acaso los italianos tienen más suerte, crecidos entre los frescos apabullantes de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, la inventiva de Leonardo, Rafael, Tiepolo, Tiziano y un sinfín de esculturas, teatros, templos y foros siempre comprensibles, dueños de un relato palpitante de nuestra historia común. Incluso los griegos, por la potencia simbólica que aún exhiben sus rastros en piedra. Pero ni los holandeses, con permiso de Rembrandt o Rubens o Van Gogh, ni los ingleses, con permiso de Turner, ni los franceses, con permiso de De la Croix o Matisse, nos han hecho excesiva sombra, teniendo en cuenta que buena parte de las joyas que poseen fueron saqueadas en sus guerras y conquistas coloniales o a golpe de talonario. Rusia, donde viví algunos años, también tenía razones para hablarnos de tú a tú. Pero la conclusión, sin entrar en grandes profundidades, era que podíamos sacar pecho. No estábamos mal. Nada mal. En arte, España es una superpotencia mundial.

Una enorme superpotencia mundial.

Después vinieron las visitas (voluntarias) al Museo del Prado, las miradas a artistas y a obras que se fueron convirtiendo, como las

personas a las que uno quiere, en seres siempre dignos de volver a ver. Cómo contentarse con un solo encuentro con el hombre del que te enamoras. Cómo abordar una amistad sin reunirse de cuando en cuando para renovar las risas, la intimidad, la confianza. También las obras requieren frecuencia, generan dependencia, renovación de votos. En su caso, ellas no cambian, pero tu mirada sí. Se moldea para encontrar otras cosas y generar sensaciones fabulosas como la de quien acude al mar una y otra vez a observar el oleaje por mucho que se repita el vaivén. ¿O acaso se puede mirar una y otra vez El jardín de las delicias de El Bosco sin encontrar nuevos detalles, sin que

nos diga algo nuevo en cada ocasión? O las propias Meninas. O Los Fusilamientos. O las Pinturas negras. O los amigos que nos hacen reír.

Y es entonces cuando puede nacer la obsesión.

Visitar la sala de las Pinturas negras de Goya empezó a hacerse costumbre.

No solo porque mostraba una mirada magnética y oscura de la realidad, la misma que el autor había pintado de forma tan alegre y colorida en años anteriores, sino porque abría ante mí el inmenso misterio sobre el propio Goya. De alguna manera, el objeto de mi mirada ya no era el Saturno parricida y caníbal que descuartiza con los dientes a su propio hijo, el perro semihundido que nos alerta de nuestra vulnerabilidad ante un peligro inconmensurable, o los borrachuzos de la pradera, sino la mano que había trazado ese universo, la mente que lo había perpetrado de una forma tan excelsa y singular. Porque las Pinturas negras, como las genialidades, solo crecen y crecen al ritmo de tu mirada. Son como una portentosa relación de amistad o amor.

Hay personas que nos hacen mejores. O que nos hacen peores. El mundo de Goya —comprendí— tiene el superpoder de hacernos mejores aun cuando refleje, de nosotros, lo peor.

Y así, por primera vez, entendí que no estaba mirando las obras, sino a su autor. No estaba buscando claves, mensajes, impresiones de belleza, sino generando una curiosidad infinita por el jefe y muñidor de todo aquello. En esa sala aprendí que esas Pinturas negras las creó en su última casa en Madrid, una finca agraria situada a orillas del río Manzanares, y que las pintó directamente sobre sus paredes. Ocurrió entre 1820 y 1823, cuando contaba más de setenta años, antes de partir hacia el exilio en Burdeos.

Fernando VII había vuelto al poder y con él volvió el absolutismo, por lo que varios intelectuales se fueron a esa Francia que había iluminado el sueño de la Ilustración. Ni siquiera el trienio liberal que intentó recuperar libertades en esos tres años, mientras Goya pintaba sobre sus paredes, pudo con ese monarca. Por ello, muchos se fueron.

Más tarde aprendería más cosas sobre la Quinta del Sordo, pero en esos primeros encuentros solo alcancé a preguntarme por qué Goya pintó algo tan siniestro, tan oscuro, sobre las paredes de su morada, qué tipo de ser es

capaz de desayunar, comer, cenar y amar rodeado de las impresiones de muerte, canibalismo, brujería, lascivia, ahogo y las sensaciones más agobiantes que pueden oprimir a las personas sin escapatoria. Qué tipo de naturalidad se había fabricado el genio sordo en su particular viaje al interior de sí mismo. Me pareció que aquello solo podía venir de una mente deprimida y rota, y solo más tarde aprendí que Goya fue un hombre vital, social, alegre, amigable y que, en aquellos años, ya viudo y viejo, lo acompañaba una mujer, extrañamente para la época, divorciada: Leocadia Zorrilla Weiss, y dos de sus hijos. Pero eso fue después. Que estuviera deprimido es una posibilidad que no podemos comprobar. Que aquella fuera la evolución natural de una carrera hacia los abismos interiores del hombre y el entorno social es una realidad fehaciente.

En esos momentos, solo alcanzaba a preguntarme por qué esas pinturas tan singulares, capaces de transmitir tantos sentimientos complejos, habían quedado abandonadas y deterioradas hasta el punto de que tuvo que pasar medio siglo para su rescate. Ocurrió cuando un coleccionista de arte, el banquero barón Frédéric Émile d'Erlanger, se interesó y adquirió la finca para salvarlas, para exhibirlas, para venderlas. También llegaremos a ello.

El misterio se multiplicó para mí. El misterio sobre esas obras, pero sobre todo sobre la vida de Goya, de la que ignoraba todo.

Entonces empecé a leer. Empecé a pisar los terrenos que él pisó. Busqué la Quinta del Sordo o, más bien, el rastro de un solar de diez hectáreas que albergó la genialidad, pero que fue derruido después de muchos pufos, subastas, embargos, pelotazos y vaivenes. El maltrato de la memoria, un deporte en el que somos campeones, se hizo grande allí.

Y mientras la buscaba, lo que encontré en su lugar fue la metáfora exacta de su vida, de la complicada relación de este país con sus

grandezas. Relación esquinada, oblicua, nada abierta. Para ello hay que darse un paseo por Latina y Carabanchel.

El metro Puerta del Ángel, línea 6, nos vale para llegar. También la salida de la M-30 por el Paseo de Extremadura. O el Puente de Segovia sobre el río Manzanares, posiblemente la única referencia que comparte nuestro tiempo con el que vivió Goya. Estamos en el distrito Latina, al sur de

Madrid, zona humilde, popular, con carácter, mezcla de todas las inmigraciones que han llegado a la capital desde la España rural y provinciana del franquismo, hace décadas, o desde multitud de países de América Latina, Asia o África, hoy. Podemos vagar un buen rato por estas callejas entre madrileños del Magreb, de Uruguay, de Senegal o de pedigrí nacional y tardar mucho en encontrarlo, porque lo que era una extensa quinta con tierras labriegas, cuadra y casa se cuarteó y vio nacer montones de pisos distintos en calles generalmente irregulares hoy, marcadas por grafitis, kebabs, comercios chinos o mercerías de las de toda la vida.

Versiones hay varias y por eso a mí me costó llegar tras patear y pedalear largamente por el barrio. Pero finalmente di con la única marca de conmemoración: una pequeña placa colocada en 1990 por el Ayuntamiento de Madrid en la fachada de la Calle Saavedra Fajardo, 32, que reza: «En este lugar estuvo la Quinta del Sordo donde vivió Francisco de Goya de 1819 a 1824 y en ella realizó las Pinturas negras».

Quien viaje al Reino Unido, el país que probablemente mejor sabe construir un relato atractivo de sí mismo y su cultura, que presume hasta de una vacuna que viene de fuera como si fuera propia, puede acercarse a las casas de Jane Austen, Shakespeare, las hermanas Brönte, Dickens o hasta el mismísimo Sherlock Holmes —que ni siquiera existió más allá de las novelas de Conan Doyle— para absorber la atmósfera conservada o imaginada de sus rastros. El andén 9 y ¾ espera en King Cross a los soñadores que aspiramos a imitar a Harry Potter y dar el salto definitivo hacia el mundo imaginario como si fuera real. Los viajeros que lo hagan o que busquen y disfruten de las casas de Mozart en Viena, de Rembrandt en Ámsterdam, de Marx en Tréveris (Alemania) o de las webs correspondientes y que luego se acerquen a Saavedra Fajardo, 32, en el distrito de Latina, probablemente sentirán la misma decepción que yo:

¿realmente esto es todo lo que podemos ofrecer? ¿Este es el rastro del genio que le ofrece Madrid, la ciudad que lo vio crecer como pintor,

en la que sirvió a cuatro reyes, a buena parte de la aristocracia, a los comerciantes y a un pueblo desastrado por la guerra y la decepción?

Y esto es, sí. Un recuerdo cutre en la fachada de un portal humilde de tres plantas —incluido el bajo— donde los cables y tomas de fibra óptica viajan

y se entrecruzan con más visibilidad que la propia placa. Y a mucha honra.

Los vecinos se cruzan en la escalera sin ascensor y sortean los bultos de una obra que se acomete en uno de los pisos. En las fincas próximas —sin duda abarcadas por el trazado de diez hectáreas que componía la Quinta del Sordo—, hay podólogos, ultramarinos o baretos de barrio con la tele puesta.

Hoy ya es difícil ver el río Manzanares desde aquí, porque los bloques se han apiñado enfrente y han crecido en las distintas oleadas de construcción, pero se adivina cuesta abajo el caudal exiguo que nada tiene que ver con el Sena, el Támesis o el Tíber que aportaban y aportan grandeza a París, Londres o Roma. Madrid es otra cosa. Y el Manzanares, más aún.

Si Goya adquirió esta finca en 1819, cuando ya tenía setenta y tres años, en un tiempo en que la edad media en España era varias décadas inferior, fue no solo por ir definiendo la herencia que preparó concienzudamente para su hijo Francisco Javier —el único de los ocho que sobrevivió en una España de enorme mortalidad infantil y otras circunstancias que luego mencionaremos— y su nieto Pío Mariano, sino también, sin duda alguna, por la vinculación que tenía con este lugar.

En esta zona, Goya había situado bocetos para sus tapices durante su primera etapa, como la célebre Pradera de San Isidro (1788), que no llegó a trasladarse a tela al morir Carlos III, el rey que había encargado la serie a la que pertenecía. Desde ahí podía verse el skyline más desnudo de Madrid, en el que el Palacio Real y la Real Basílica de San Francisco el Grande eran edificios relucientes, prácticamente nuevos, y se habían convertido en los hitos más visibles de una capital que estaba pujando por modernizarse. El resto era casi un poblacho, era esa villa en la que los campanarios de las iglesias aún marcaban las distancias entre barrios entrelazados, la basura, arrojada desde las ventanas, se amontonaba en las calles y olía fatal.

Merece la pena buscar ese cuadro y comprobar qué sencillo y a la vez

qué emergente era Madrid, qué cautivador era su pueblo en su búsqueda de diversión. Y cómo aquel Madrid de Goya preludiaba la realidad de hoy, con un poblachón que aún respira en montones de esquinas, parques, callejuelas y zonas que mantienen el aspecto de aldea mesetaria en el centro de la capital, mientras afloran rascacielos ambiciosos como las ya imbatibles

Cuatro Torres en la antigua Ciudad Deportiva del Real Madrid, que pronto serán cinco y que han dejado en la cuneta a las KIO, la Picasso o a las de Colón. En Madrid alguien siempre quiere algo más grande.

En ese trabajo de la Pradera de San Isidro, decimos, un pequeño óleo sobre lienzo de 41,9 centímetros por 90,8 que se conserva en el Museo del Prado, Goya fija las bases de la mirada de la sociedad madrileña que construyó entonces y que sigue vigente hoy: la realeza está presente a través de ese Palacio Real, el más grande construido en Europa para albergar a la familia al mando, símbolo de un tiempo expansivo y renovador; pero el pueblo también está presente al tratarse de una romería en la que la gente bebe, come, conquista, se enamora y se luce en la pradera con sus mejores galas.

Celebraban la fiesta del patrón, San Isidro Labrador, el 15 de mayo, un momento mágico en un Madrid que deja atrás la dureza del invierno y disfruta de la primavera antes del rigor del caluroso verano. La primavera madrileña es fresca, viva, descreída, esperanzada y eso es lo que supo reflejar Goya también.

España estaba mirando a Francia, y la moda de hombres y mujeres imitaba o incluso importaba los modelos más coloridos, los corsés, corpiños, zapatos de lazo, medias, parasoles y cofias más seductores, que convivían con la tendencia imperante de las majas y los majos de Madrid, cuya vestimenta popular había conquistado a las aristócratas y los aristócratas que se dejaban ver cada tarde por el Paseo del Prado ante los ojos atentos de los paseantes. El trasvase de gustos que hubo entonces entre clases sociales fue una pulsión muy estudiada al reflejar un momento de cambio, de desafío a las rigideces del pasado que Carmen Martín Gaite supo retratar.

Ahí, en ese pequeño óleo que no llegó a convertirse en el gran tapiz que Carlos III encargó para decorar el dormitorio de las hijas del futuro Carlos IV, estaban la vitalidad, la alegría, la energía de una España que se modernizaba y que aspiraba a disfrutar de mayores dosis de libertad, como la que se puede ver hoy en cualquier sábado primaveral. Pero la propia frustración de su traslado a una tela de varios metros es acaso la primera metáfora de las contradicciones de

España, capaz de albergar la creación más depurada y de maltratarla después. De no serle fiel.

Goya contempló y plasmó ese universo ilusionado, como plasmó treinta y cinco años después, ya en las paredes de la Quinta del Sordo, el mismo escenario y la misma fiesta de San Isidro, pero con el manto que tapaba toda fe en la humanidad y la dejaba asomada al abismo de la muerte, la desesperanza, la ceguera, la oscuridad, el alcohol en cuesta abajo y la borrachera sin anhelo de conquista. Cualquier sábado noche, vamos.

En medio había ocurrido la guerra, el declive, el repliegue hacia las esencias más rancias del país, pero a eso ya llegaremos. La romería que lo motivó en 1788 hasta conseguir sembrar una imagen del Madrid vital y alegre que ha pervivido para todos, se le oscureció y truncó en 1820, en un formato, ahora sí, grande y desmesurado en su propia casa, entre las demás Pinturas negras, como la desmesura del horror que reflejó. La romería de San Isidro mide 4,36 metros por 1,38 tras ser trasladada a lienzo.

Pero estamos en la calle Saavedra Fajardo, 32 y lo que de momento nos tiene aquí concentrados, en busca de esas vistas que ya no están, es la mirada que atrajo a Goya a este alto desde el que contemplaba el Manzanares, ese río con más ganas que potencial y ese paisaje urbano entonces incipiente y hoy abigarrado.

Hasta aquí llegó en el final de su vida madrileña, decíamos, para encerrarse cerca de esa pradera desde la que había observado tanto. El resultado fue opuesto en esencia y en estilo, acaso complementario, pero esta zona es siempre necesaria para acercarnos a los misterios que nos dejó su vida.

Sobre todo al saber no solo que aquí grabó en pared las Pinturas negras, sino que donó la finca a su nieto, Pío Mariano, que no supo cuidarla como correspondía en esta España hostil, ingrata. Este la usó a su antojo como base de sus negocios desastrosos hasta montar incluso una fundición, La Pura, para mezclar minerales que creía valiosos, mientras el verdadero tesoro, las obras maestras de su abuelo, se deterioraba año tras año junto a las piritas supuestamente argentíferas de este Goya de nueva generación tan fracasado como mal emprendedor. El nietísimo llegó a colocar en la puerta las iniciales de su falso marquesado (M. E., por Marqués de Espinar) en alguna de las ocasiones en que los embargos lo dejaron seguir presumiendo de mansión.

Vamos a ello. Y si lo hacemos es porque ejemplifica mejor que cualquier teoría académica la decadencia, no del arte, sino de nuestra relación con la belleza.

3

LA FUNDICIÓN O EL PELOTAZO FRUSTRADO

Fundir es una palabra perfecta para el tema que nos ocupa. Perfecta porque define un proceso concreto que tuvo lugar en esa Quinta del Sordo, pero sobre todo porque define la realidad mucho más allá de ese hecho. Un simple vistazo a sus catorce acepciones en el diccionario de la RAE nos acerca a lo que queremos contar: fundir no es solo derretir y licuar los metales, minerales y otros cuerpos sólidos (tal como quiso el nietísimo único), sino también gastar, despilfarrar (que es lo que hizo en realidad), estropear (como hizo con la herencia artística), arruinarse (tuvo que huir de Madrid no por honor, como su abuelo, sino porque lo perseguían las deudas), además de hundirse, quedar inservible un motor y hasta alterarse las facultades mentales. Que cada cual elija entre las opciones del diccionario.

Pío Mariano de Goya, nacido en 1806 del único de los ocho hijos de Francisco de Goya y Josefa Bayeu que sobrevivió, fue el ojito derecho de su abuelo, que intentó apuntalar su herencia y su educación como todo buen hombre que está en posición de hacerlo. El pintor había hecho sus ahorros con su obra, tenía una pensión real y no solo le dejó dinero, sino que también le donó la Quinta del Sordo en vida, en 1823. Tras morir Goya en 1828, no obstante, Pío Mariano la transfirió en 1830 a su propio padre, Francisco Javier, en una trampa fiscal o administrativa de sentido inverso al habitual mientras dilapidaba lo conseguido. Intentó hacer su agosto particular especulando con bienes desamortizados de la Iglesia de los que apenas pagaba la señal o el primer plazo, emprendió negocios ruinosos, se endeudó numerosas veces y se casó con grandes resultados económicos en dos ocasiones. Tuvo dos esposas.

¿Cómo hemos llegado a esto? Por un camino original. Vean. Aunque nos separemos un momento de la historia del pintor, a la que enseguida volveremos, merece la pena conocer a dónde condujo su legado el manirroto sucesor.

Una geóloga llamada Hortensia Chamorro afincada en Colmenarejo (Madrid) investigó los negocios mineros del nieto de Goya tras descubrir que fue uno de los grandes protagonistas de la fiebre de la plata que recorrió Madrid y Guadalajara en la segunda mitad del siglo

XIX. Ella recopiló todos los datos y los publicó hace pocos años en De Re Metallica, una revista de la Sociedad Española para la Defensa del Patrimonio Geológico y Minero, donde la encontré.

Sorteando algunos confinamientos perimetrales pandémicos de los que se podían atravesar sin detenerse, Hortensia y yo logramos vernos en su pueblo, donde vive con su marido y sus hijos. Llovía muchísimo y nos tomamos un café, ateridas, en una terraza cubierta. Había que tener ganas de reunirse y quedar heladas en el invierno de la covid, pero esta geóloga ama a todas luces su trabajo y su investigación. Chamorro descubrió el papel del nieto de Goya en un artículo previo de Antonio Matilla, director del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, que halló, entre sus muchos trabajos curiosos, los registros de propiedades sucesivas de la familia Goya.

Con ese y otros documentos en los que buceó, armó su investigación, que me cuenta con pasión anónima, ajena a los focos, sin percatarse quizá de la paradoja que arrastra haber llegado a la familia Goya a través de las piedras y metales y no del arte. Los yacimientos de materiales con su peso, su gramaje, su solidez, su materialidad, eran la pista que dejó el nieto mientras daba la espalda a las Pinturas negras y en última instancia a la inmaterialidad del arte, un bien sin peso, ni maleabilidad, ni medidas objetivas, más allá de la valoración subjetiva y colectiva de su capacidad de conexión y transmisión con su tiempo y los siguientes.

Así podemos saber que Pío Mariano de Goya, conforme relata Hortensia, no solo había buscado un montón de chollos gracias a la desamortización de Mendizábal (1836-1837), que le permitió adquirir fincas y terrenos como la dehesa y monte de Guisando, el monasterio de San Jerónimo en El Tiemblo (Ávila), terrenos rústicos en Ciudad Real, otros en la sierra de Guadarrama,

en Navas del Marqués, Navahondilla (Ávila), Labajos (Segovia) o Villarrubia de Santiago (Toledo). También intentó fundar una nueva población, Isabela de Guisando, en El Tiemblo, para la que obtuvo autorización mediante una real orden. Intentó comprar un doble título de conde y marqués del Espinar, de forma ilegal, alegando falsas relaciones familiares, con el añadido de que el vendedor tampoco era su propietario. Y

a tal punto no cejó en su empeño que, pese a que también solicitó al Gobierno su uso, lo que le fue denegado, lo asumió y lo utilizó sin derecho a ello. La prensa de la época lo cita como tal marqués y hasta sus actuales sucesores lo mencionan en ocasiones como válido varias

generaciones después. En la entrada de la Quinta del Sordo, como se ha dicho, figuraba su falsa posición de marqués.

Pío Mariano no solo había heredado de su abuelo pintor, sino también de su primera suegra, pero no contento con eso se lanzó en busca del pelotazo inmobiliario: se endeudó con prestamistas, firmó decenas de compras y muchas de esas propiedades las perdió tan rápido como las había comprado.

Antonio Matilla cuenta en sus artículos que entonces era fácil comprar puesto que eran adjudicadas con el abono de un solo plazo. Los beneficiados solían ser proclives al Gobierno, que pretendía así crear una burguesía afecta tras enajenar las tierras a la Iglesia. Pero, si no se satisfacían los siguientes plazos o se revendía a tiempo, se perdía la finca y lo pagado.

La operación del matrimonio formado por Concepción de Mariátegui y Pío Mariano fracasó pronto al derrumbarse esa pirámide de adquisiciones que ponían a uno u otro nombre y que intentaban alimentar con créditos para endeudarse aún más. Perdieron incluso la casa que tenían en la Carrera de San Jerónimo, construida por el padre de su esposa, el afamado arquitecto Francisco Javier de Mariátegui. La lista de propiedades que adquirieron también por esos días en Aranjuez, Alcalá, Navacerrada, Robledo de Chavela y San Blas, en Madrid, parece interminable.

Lo mismo ocurrió con las minas, decenas de yacimientos en Congostrina, Anacleta, Zarzuela de Jadraque, Alcorto, San Andrés del Congosto, Hiendelaencina (Guadalajara), Cerceda, Moralzarzal, Manzanares el Real, Colmenar Viejo, Bustarviejo, Horcajuelo, Valdemorillo, Galapagar,

Colmenarejo o Collado Villalba (Madrid) y otras zonas de Ávila. Todo está documentado. En general lo hacía con socios con los que tardaba poco en entrar en litigios que desembocan en deudas y hasta en rebeldía.

En 1852, el nieto abordó también el negocio de fundir minerales y creó la citada fundición La Pura en la Quinta del Sordo, que le dio un pequeño momento de esplendor. La prensa recoge al menos sus experimentos, sus demostraciones públicas ante accionistas e inversores y hasta anuncios con indicaciones para llegar hasta allí.

Pero las deudas lo perseguían y cuando su padre —que era el dueño oficial de la Quinta del Sordo— muere, en 1854, se forma una junta

de acreedores que la sacará a subasta.

Detengámonos aquí un segundo para entender lo que está pasando: ahí están, junto al cobre argentífero llegado de distintas minas, junto a cenizas de plomo que el falso marqués compra al peso, según los anuncios publicados en la prensa, y junto a los hornos de esa curiosa fundición, las Pinturas negras: las obras maestras que iban a reinventar la historia del arte y a las que hoy peregrinan turistas de todo el mundo llegados al Museo del Prado, con permiso de la pandemia. Las obras que han roto la cabeza de historiadores, que han generado libros, teorías, especulaciones, obsesiones.

¿Acaso no fue más negro su destino que las pinturas en sí? ¿Acaso no se cernió sobre ellas una oscuridad aún más tenebrosa, al ser fruto de la necedad y la codicia, que la del arte que representaba? Curiosa suerte la del germen de la modernidad, que sobrevivió a la arbitraria gestión del nietísimo y que habría desaparecido como desaparecieron otras cosas del legado del pintor, algunas más documentadas que otras, si no llegan a estar pintadas en la pared.

La finca salió a subasta varias veces sin encontrar postor, cuenta Hortensia Chamorro. Los anuncios recogían que constaba de «huerta, baños de caballos, casa de vacas, fábrica de fundición, casa-palacio y otras de habitación de morada y demás tierras labrantías, con catorce cuadros del famoso pintor Goya admirados de todos los artistas y aficionados que los pintó en dos habitaciones».

Y ¡atentos, culebrón! Solo cambió de manos cuando el administrador judicial se la arrendó en 1857 a un tal Santiago Ortiz, que la subarrendó a su vez a una tal Francisca Vildósola, que denunció a Pío Mariano de Goya por impagos en el alquiler de muebles y vajilla (el nieto seguía usando su fundición) y que, poco después, en 1860, se convirtió en su segunda esposa.

La primera había muerto en 1859.

Así, se cerró el círculo. Por vía matrimonial, Pío Mariano se había salvado de pleitos y persecuciones, aunque no salvó la propiedad.

Porque en abierto contraste con su abuelo, un genio que fue saltando hacia la mayor excelencia en cada paso que daba en la vida, Pío Mariano iba saltando hacia el desastre, hacia la ruina y hasta la huida y no la supo retener. En 1859, la Quinta fue vendida a Segundo Colmenares, promotor inmobiliario, de la que pasó en 1860 a Louis Rodolphe Caumont, que se la vendería en 1873 al citado barón

D'Erlanger no sin antes otros trompicones.

En esa misma década de los cincuenta Pío Mariano también había ido vendiendo obras y dibujos de su abuelo. Otras desaparecieron. Muerto su padre se dispersó y malvendió casi todo, si no todo, salvo las Pinturas negras, que en su configuración fija en las paredes encontraron su seguro de salvación. Estaban muy deterioradas, pero estaban inmóviles, a salvo. Nadie las podía ni robar ni malvender.

Por fortuna, la inventiva de Pío Mariano en sus experimentos de fundición no llegó a trasladarse al arte. Que sepamos, no se le ocurrió pasarlas a lienzo. Para ello harían falta aún veinte años y algo más de amor al arte. El que demostró ese barón Frédéric Émile d'Erlanger, procedente de una familia belga de banqueros y residente en París, que adquirió la finca no por ansiedad inmobiliaria, sino porque supo comprender el valor de esas pinturas que ahí languidecían entre traspasos, subastas y pufos tras los chanchullos del nieto.

La vida azarosa de Pío Mariano de Goya sería digna de una película suculenta. Tras huir de Madrid y refugiarse en La Cabrera y Bustarviejo, donde prosiguió sus aventuras, baste recordar aquí otro de los hallazgos de Hortensia: Purificación Sáinz de Goya, nieta a su vez del nietísimo, fue maestra de escuela en Bustarviejo, pero pasó sus últimos años enferma y sin

recursos hasta el punto de que algunos pintores y escultores donaron obras en 1955 para ayudarla a sobrevivir. El hombre que lo había heredado todo, objeto de algún retrato cargado de amor de su abuelo genio, no cultivó el mismo cuidado que recibió de Goya para volcarlo en su propia nieta.

La Quinta del Sordo fue embargada de nuevo en 1863. Un representante del barón D'Erlanger la compró y organizó el traspaso de las Pinturas negras a lienzo y, tras pasar por varias manos, finalmente fue derruida en 1909 sin que (me) conste oposición alguna ni cuestionamiento tras tantas décadas de vaivenes y probada dejadez.

En su lugar, las viviendas humildes se amontonan hoy en ese recodo del Manzanares que fue el mirador de un genio y el estercolero de su legado.

Que fue tierra de fincas agrarias, de quintas, de descanso a las afueras de la ciudad de gentes comunes y de nobleza y que hoy suma edificios superpuestos sin ton ni son, sin urbanismo claro, sin norte, sin memoria.

¿Es o no es una metáfora de España?

Si hemos empezado por este final, al que aún volveremos, es precisamente por su potencial para simbolizar nuestra capacidad de avanzar sin mirar atrás, sin rendir homenaje a la memoria, sin reconocer las cualidades de quien las tuvo y nos engrandeció. Y porque recoger el rastro del Goya que conocemos desde la valoración que hoy hacemos de él es lo más tentador.

Pero, sin duda, hay que viajar al principio para intentar comprender quién era y cómo era el genio que cambió el arte. Nos vamos a Fuendetodos.

4

FUENDETODOS: UN PUEBLO EMPRENDEDOR

Hoy necesitamos centrales eléctricas, energías limpias o fábricas de vacunas a gran escala y, si las grandes potencias están peleando en este siglo XXI por alguna razón es por la soberanía productiva en asuntos tan estratégicos como la tecnología, los móviles, la biomedicina, los superconductores o las simples mascarillas, símbolo de la dependencia a la que hemos llegado de mercados baratos, pero ajenos, como el de China. Es nuestro mundo. Tan complejo y desarrollado como, en el fondo, primario.

A mediados del siglo XVIII, sin embargo, uno de los productos estratégicos para hacer posible la vida era algo tan sencillo como el hielo, imprescindible para conservar los alimentos en buen estado en esos tiempos sin neveras ni electrodomésticos. Lograr preservar la comida era básico para la salud más elemental y esa era la potencia de Fuendetodos, tierra tan gélida que se convirtió en eminente central de hielo que abastecía abundantemente a Zaragoza. Decenas de neveros albergaban la nieve en sencillos huecos excavados bajo el nivel de la tierra, donde los lugareños la apisonaban, la tapaban en capas separadas unas de otras por lechos de paja en las que se conservaban compactadas para después ir abasteciendo a sus clientes a lo largo del año en carros cargados que tardaban varias horas en llegar a la ciudad. Las familias del pueblo vivían de esos neveros y de cierta agricultura de secano y ganado, que hoy apenas es testimonial.

Y ese es el universo en el que nació Goya: en un pueblo de hielo y nieve, pero sobre todo de emprendedores capaces de sacarle partido y buscarse la vida con lo que les proporcionaba la naturaleza: entonces el hielo, hoy el viento que hace rodar rítmicamente decenas de aspas

de molinos de Iberdrola o Endesa mientras el Ayuntamiento y los vecinos ingresan sus primas por el alquiler de los terrenos. El Quijote nos habría regalado

vibrantes desvaríos en este bosque interminable de molinos gigantescos en acción.

El mismo año en que nació Goya, en 1746, murió Felipe V y si este es un dato básico es porque la historia de los reyes de España y del devenir del país caminó siempre muy conectada a su vida. No en vano fue pintor de cuatro de ellos y por tanto testigo de la decadencia monárquica, especialmente borbónica, que hoy también agita nuestra democracia. De ello nos ocuparemos como es debido después.

Pero situémonos en Fuendetodos y, antes de eso aún, a cuarenta y cuatro kilómetros de allí, en Zaragoza. Desde ahí saldremos.

El padre de Goya, José Braulio de Goya, era maestro dorador en la capital aragonesa desde 1739 y, como tal, gozaba de cierta posición en el mundo artesanal de la época, con contratos en la Basílica del Pilar y numerosas iglesias de la región. Se había casado en 1736 con Gracia de Lucientes Salvador, natural de Fuendetodos, con la que tuvo seis hijos, de los que Francisco fue el cuarto. La familia de José Braulio era de origen vasco y durante generaciones estuvo vinculada a maestrías en obras y albañilería.

La familia de Gracia pertenecía a la baja nobleza rural de Aragón.

Durante mucho tiempo se creyó que, si Francisco nació en Fuendetodos, fue porque su padre estaba en ese tiempo desarrollando un trabajo para la iglesia local. La leyenda extendida por los primeros biógrafos, nada científicos en sus conclusiones, hablan de un niño pobre que pasa su infancia en un pueblo sin colegio, sin formación, hasta que un monje lo encuentra en un camino, lo ve dibujando y lo descubre al modo mesiánico que entonces se atribuía a la Iglesia. El tal monje visionario, según publicó el (mal llamado) biógrafo Laurent Matheron en 1858, fue capaz de detectar las virtudes de ese chico casi salvaje y de recomendar y luchar por su traslado a Zaragoza para que aprendiera a pintar. «Si quieres venir conmigo a Zaragoza te daré un maestro y te convertirás en un gran pintor», dijo ese monje visionario según el testimonio inventado de Matheron.

Nada más lejos de la realidad. Nos divertiremos unas páginas más adelante con más historias absurdas que este francés atribuye a Goya a lo largo de su

vida adulta, pero de momento nos quedamos en Fuendetodos, donde, aparte de nacer, el genio hizo poco más.

La última versión documentada de sus orígenes cuenta que, mientras la casa que tenía la familia en Zaragoza estaba en obras, Gracia Lucientes viajó embarazada a su pueblo para dar a luz arropada por su familia. Eran tiempos de enorme mortandad de niños y parturientas y era habitual hacerlo. Un mes después de su nacimiento, madre e hijo regresaron a Zaragoza, según manifestó el propio Goya en la declaración jurada de su expediente matrimonial, en 1773, que un increíble investigador, Jesús López Ortega, halló en 2008 en los archivos de la parroquia de Madrid en la que el pintor se casó y que hasta entonces habían permanecido invisibles para la historia.

Su nacimiento en Fuendetodos fue, por tanto, casi accidental. Y su relación, a pesar de la leyenda que se forjó sobre el niño de pueblo y sin educación al que su padre dejaba «vivir en pleno aire y correr por las montañas vecinas como si quisiera hacer de él un robusto campesino», según describió Matheron, no fue muy intensa con el lugar. Pero hay que reconocer que ese pueblo, con mayor o menor rigor histórico, sí ha sabido poner en valor a su ilustre vecino. Madrid, pese al inmenso legado que el pintor dejó en la capital, no tanto.

Hoy, otro Lucientes nos recibe en un Fuendetodos poblado de ellos, aunque el apellido mítico lo guarde en cuarto lugar: Enrique Salueña Mateo Moreno Lucientes. El alcalde de Fuendetodos se enorgullece de ser un ejemplar dinástico de «ocho apellidos aragoneses», parafraseando la película cómica sobre los vascos, y cuenta que tiene dos Lucientes entre los ocho aludidos. Cuántas posibilidades abriría hoy un análisis de ADN que ayudara a establecer toda la genealogía familiar. Al fin y al cabo, Lucientes era un apellido extendido en Fuendetodos. Gracia Lucientes, la madre de Goya, procedía de una familia de origen hidalgo de la zona, que había vivido de las empresas de salitre y relacionada con las canteras de mármol y jaspe de la zona, según la gran biógrafa de Goya, Jeannine Baticle, aunque otros historiadores les atribuyen actividad agraria, más bien.

Hemos llegado a Fuendetodos un día frío de invierno, aunque esa gelidez y el viento zumbón podían haber ocurrido casi en cualquier otro mes del año.

José Luis Trasobares, periodista aragonés que pilota esta excursión, cuenta que a esta carretera los ciclistas la llaman «rompepiernas» por razones que pronto se hacen evidentes. Por ella ascendemos hasta los setecientos cincuenta metros de altitud (Zaragoza está a 243) para

llegar a este pueblo que, con poco más de un centenar de habitantes, recibe a unos veinte mil visitantes al año en tiempos anteriores a la pandemia. En 2020 fueron siete mil.

Esto es Aragón, tierra fría y áspera, también auténtica y dura, donde la naturaleza ha puesto de su parte para alegrar estómagos y bolsillos. En los tiempos de Goya, Fuendetodos era, como se ha dicho, el mayor suministrador de hielo de Zaragoza, según cuentan por aquí, y eso proporcionaba ingresos a sus habitantes. Hoy no se venden los hielos y la nieve se ensucia descuidada en la plaza o en los arcenes, pero sí el viento autóctono, que ha atraído bosques abarrotados de molinos que permiten vivir a los vecinos. El pueblo se mantiene hoy gracias a la energía eólica y al turismo que atrae la figura de Goya, motor de una peregrinación con bases más ilusionantes que reales.

Fue el pintor vasco Ignacio Zuloaga (1870-1945) quien se enamoró de este pueblo como fetiche del culto a Goya, se propuso honrarlo en su lugar natal, compró la casa en la que supuestamente nació, recreó su decoración, los muebles probables que le pudieron acompañar en ese mes corto de vida y se dedicó a levantar su memoria en su pueblo, donde acaso le deben más a Zuluaga que al genio pintor. Dicen las crónicas que el vasco compró la casa a una sobrina nieta del pintor en 1915, también un pajar que convirtió en escuelas y a partir de ahí organizó peregrinaciones de intelectuales y curiosos de la época, como el músico Manuel de Falla, el escultor Julio Antonio, los pintores José Bueno, Díaz Domínguez y Justino Gil Bergasa, el periodista y crítico Emilio Ostalé-Tudela, el pintor y periodista José Valenzuela la Rosa, el jurista Inocencio Jiménez o el escritor Manuel Lorenzo Pardo.

Una de esas peregrinaciones laicas ha quedado en los anales por esas cosas que tanto nos caracterizan: la mezcla de tipismo lugareño y la aspiración de lo sublime que tan lejos nos ha llevado por el mundo. En una de esas excursiones colectivas organizadas por Zuloaga, en 1917, Manuel de Falla

viajaba acompañado de la soprano polaca Aga Lahowska, a la que hizo cantar desde el balcón de la casa del alcalde una jota tradicional que despistó notablemente a los del lugar. Así decía:

Dicen que no nos queremos

porque no nos ven hablar;

a tu corazón y al mío

se lo pueden preguntar.

Ya me despido de ti

de tu casa y tu ventana

y aunque no quiera tu madre

adiós, niña, hasta mañana.

Pero parece que —fuera porque era polaca o porque era soprano— nadie la entendió, ni la identificó, y ella misma alucinó cuando los lugareños la cantaron después como Dios manda. La anécdota y sus fotos correspondientes acompañan al turista en la visita guiada e ilustran bien la entrega en cuerpo y alma de un pueblo a los notables invitados enseñando lo mejor de cada casa, con sus desfiles de gigantes y cabezudos, el abigarramiento popular ante los intelectuales y un festejo general digno del mejor Berlanga.

Hay de todo cuando una se pone a investigar.

Es interesante parar el reloj y recordar qué estaba pasando en aquel momento alrededor: los aliados estaban venciendo en la Primera Guerra Mundial, Rusia estaba a punto de adentrarse en la Revolución y la casa de Goya en Madrid, la Quinta del Sordo, llevaba unos años demolida. Mientras

unos artistas locos recuperaban su memoria en una dudosa casa natal con jotas a la polaca incluidas, la que fue sede de las Pinturas negras había caído a lomos de la urbanización masiva de la capital que solo estaba empezando y, por citar un detalle, Manuel de Falla introducía una jota en la danza final de El sombrero de tres picos en su estreno en Londres y un manteo del corregidor inspirado en el célebre Pelele de Goya. Al mismo tiempo, en Bustarviejo, pueblo de la sierra de Madrid, la nieta del nietísimo, Purificación, está probablemente arrancando su andadura de maestra que no la iba a sacar de pobre.

En realidad, según la crítica de arte y galerista Chus Tudelilla: «Zuloaga llegó, compró una casa, dijo que era de Goya, cuando en realidad es un imaginario, no su casa natal, y así se convirtió en la cabeza visible de Goya en Aragón».

Imaginario o no, veamos qué pasó: aunque el pintor nació aquí y permaneció un mes, apenas se ha documentado su relación con el pueblo, más allá de alguna visita a su hermano Tomás, el único que se instaló en Fuendetodos. Se sabe que pintó el armario de reliquias de la iglesia y se dice que ese fue su primer trabajo, del que apenas constan fotos en blanco y negro, pues el lugar sucumbió en la Guerra Civil al

saqueo y la destrucción.

—¿De los nacionales? —pregunto.

—Sí —responde la guía.

—¿O de los republicanos?

—Sí —responde también.

Como en tantos pueblos en España, la guerra no solo dejó su rastro de enfrentamientos, sino también de silencio y desmemoria. Fuendetodos la había vivido de cerca al estar muy próxima a Belchite, pueblo de infausta memoria por la derrota de 1809 en la guerra de la Independencia durante el sitio de los franceses a Zaragoza, y línea del frente entre republicanos que lucharon por reinstaurar el orden y los sublevados nacionales en la contienda civil. La guerra, uno de los grandes motivos de Goya en su última etapa por la que los españoles libraron contra la ocupación francesa (1808-

1814), regresó así más de un siglo después a su propia tierra (1936-1939), a su propio pueblo, con una crudeza parecida a la que él pintó. Como todas las rimas de la historia que se suceden siguiendo los ecos de las anteriores, no habíamos aprendido nada y, una vez más, la guerra dejó un reguero de destrucción y silencio que aún pervive en la memoria de su gente, como en la de esta guía que no define el bando de los asaltantes.

En el caso de Fuendetodos, esa destrucción llevada a cabo por los republicanos para recuperar el pueblo hizo desaparecer esa obra de un Goya junior que ya empezaba a dejar su impronta en la región. Se calcula que, cuando pintó el relicario, tenía diecisiete o dieciocho años y llevaba varios de formación.

Y es entonces cuando hay que volver a Zaragoza. La familia Goya estaba asentada en esta ciudad y de ello hay numerosos rastros en forma de facturas y contratos de trabajo. El pequeño Francisco iba a un colegio de alumnos pobres, según diversos testimonios, que compartió y unió para siempre al niño Goya con Martín Zapater, el gran amigo y el hombre que después llegaría a ser un importante comerciante e ilustrado zaragozano.

Ambos compañeros forjaron así, desde muy pequeños, una honda relación que crecerá y perdurará entre todos los cambios, avatares, mudanzas y distancias que irán sufriendo y salvando a lo largo de sus distintas vidas.

José Braulio Goya, el padre del pequeño Francisco, trabajaba con Juan Luzán, un reputado maestro dorador y hermano de José Luzán, que tomó a nuestro Goya hijo en su taller cuando este cumplió los trece años. Luzán lo pone a copiar y copiar, le enseña los rudimentos de la pintura y no tardará en ser superado por la ambición y el ansia de crecer del discípulo. Son años importantes porque Goya pronto querrá irse, triunfar en la corte y viajar a Italia para formarse mejor, pero siempre conservará los lazos con su ambiente zaragozano, con sus amigos, sus colegas de la profesión y su humilde familia, a la que va a asistir y de la que estará pendiente toda su vida. Parémonos un momento en ellos.

Francisco era, como hemos dicho, el cuarto de seis hijos, seis seres que estaban destinados a cubrir la paleta de oportunidades y vulnerabilidades de la época. Rita, la mayor, bautizada en 1737, se dedicó a cuidar de sus padres toda la vida; el citado Tomás (1739) siguió los pasos de su padre y fue

dorador; Jacinta (1743) falleció a los siete años; después de Francisco (1746) nacieron Mariano (1750), que también murió niño, y Camilo (1752), que, tras seguir estudios eclesiásticos en Zaragoza, fue capellán en Chinchón.

Es decir, la elevada mortalidad infantil, la dedicación de la mujer al hogar, la entrega de uno de los hijos a la Iglesia, tan habitual en la época, y la salida de los dos varones restantes tras los pasos del oficio de su padre nos da una estampa fehaciente de su gran representatividad de la época. Todo iba por el carril de una familia aragonesa o española de ese tiempo salvo por un imprevisto: el destello de genialidad y ambición que marcó a uno de ellos, Francisco, hasta convertirlo en uno de los ilustrados más destacados, uno de los grandes artistas de la historia e intérprete de la realidad de su tiempo. Y del nuestro.

Ni han quedado demasiados detalles más de esa infancia ni vamos a recrear aquí todos sus pasos —por fantasiosos, los que han quedado en la leyenda alimentada por las primeras biografías, o por técnicos y escasos, bien documentados en las biografías de Jeannine Baticle o Robert Hughes—, pero esto nos sirve para poner en contexto que Goya partía de un ambiente relacionado con el arte o la artesanía, en contra de la idea que ha sostenido su mito de outsider, de hombre con la fuerza suficiente para triunfar llegado de la nada, de un pueblo perdido y frío y sin formación. Eso nunca fue verdad. Tenía una base y un origen muy potente: Zaragoza, ciudad de cultura, economía y arte destacada en una España no tan centralizada y radial como la que hoy

vivimos.

Antes de irnos de Fuendetodos, el alcalde nos retiene un momento para contarnos más bondades de este pueblo: por qué se ganó este nombre cuando reivindicó ante el conde del lugar, conde Fuentes, que la fuente situada en sus fincas era de todos y debía permitir el paso. También se enorgullece del sendero que lleva a la cantera romana, de los neveros en restauración, del «castillo de los moros» y de la recuperación de la pila bautismal en la que recibió el agua sagrada la madre de Goya en una iglesia antigua. Con todo ello han construido un universo muy digno y particular.

No sabemos si la fuente era del conde o de todos, pero Goya, aquí, sí lo es.

5

ZARAGOZA Y UN CARÁCTER

Nos encontramos por tanto con Goya en Zaragoza, donde no solo pasó su infancia y adolescencia, sino que trazó el núcleo de las relaciones más importantes que lo iban a acompañar durante toda su vida. Zaragoza era su cuna, su origen, su punto de partida y de regreso, la sede de su familia, a la que siempre ayudó económicamente, de la que se preocupó con constancia y a la que fue leal. No solo de aquí fue su esposa, Josefa Bayeu, sino también su mejor amigo desde la infancia, Martín Zapater, con el que mantuvo una relación afectiva de una intensidad mucho más allá de los márgenes habituales de la amistad desde que ambos compartieron colegio, las Escuelas Pías. En Zaragoza pudo formarse desde la adolescencia y allí accedió a los entornos relacionados con el arte, dada la posición de su padre como maestro dorador.

La misma Josefa Bayeu era parte de una conocida familia de pintores de Zaragoza. Sus hermanos Francisco, Ramón y Manuel lo eran y el más destacado era el mayor, Francisco Bayeu, un exitoso artista doce años mayor que Goya que triunfó desde muy joven en Madrid. Fue pintor de la corte de Carlos III desde 1767. Francisco Bayeu tuvo un papel en el acceso de Goya a ciertos círculos, pero también lo boicoteó con sonoras broncas que han quedado muy bien documentadas cuando este empezó a destacar.

Familia y negocios nunca formaron un matrimonio bien avenido, ni siquiera cuando estos se refieren a esa forma suprema de expresión que es el arte. Y

de Goya en las grandes ocasiones se puede decir que triunfó a pesar de Bayeu, y no gracias a él, que veía como ese jovencito cuñado cabalgaba por el éxito y la calidad venciendo todos los obstáculos.

Francisco de Goya tuvo siempre un temperamento fuerte y luchó por un estilo propio. Y Francisco Bayeu, sin duda celoso —o receloso— de la

libertad que empezaba a arrogarse y exhibir Goya en su estilo, al que él quería tratar como dócil discípulo o protegido, votó en contra de su entrada en la Academia de San Fernando en 1766. También armó una gresca contra los frescos de Goya en la Basílica del Pilar que les habían encargado y consiguió que se los encomendaran únicamente a él. El tono de su enfrentamiento fue subiendo entre los dos conforme Goya mostraba su independencia artística y de comportamiento, mientras su cuñado permanecía en los trazos más convencionales.

Esto nos ayuda a comprender el carácter de Goya, que pese a haber nacido en un contexto artesanal y contar con algunas conexiones, quiso labrar su propio camino y trabajar su estilo sin plegarse a indicaciones. El Goya incipiente siempre quiere ser Goya, el Goya que conocemos, no un dócil aprendiz e imitador en gratitud eterna hacia el triunfador oficial de su círculo, aunque sea este quien acaso le había introducido. No olvidemos que Goya nació en 1746 y Francisco Bayeu en 1734. Esos doce años de diferencia debieron forjar unos roles que, al ir madurando, Goya quiso romper sin miramientos. No era precisamente matar al padre lo que empujaba al pintor, sino matar al cuñado y mentor.

Debemos aquí mencionar una pequeña desgracia para quienes quisiéramos saber mucho más: a diferencia de otros artistas que escribían sobre su obra, que se explayaban en explicaciones sobre lo que querían transmitir, Goya dejó escasos documentos. Las cartas a su íntimo amigo Zapater, los títulos y leyendas de sus cuadros, sus capitulaciones matrimoniales, un informe para la Academia de Bellas Artes de San Fernando y algunos testimonios procedentes de relaciones contractuales o las cartas de sus amigos son prácticamente toda la armadura documental de su legado. De esos pocos rastros en una vida tan notable y larga (vivió ochenta y dos años) hay una frase que ejemplifica la bronca legendaria con Bayeu: El pretender que se comuniquen dos entendimientos es quimera: jamás puede concebirse por dos una misma cosa: la fuerza de la imaginación solo la explica el pintor con la ejecución y excediendo la mano a aquélla ha logrado el efecto y consigue el fruto de su estudio mental. Esto se llama ser original en las obras y de otra forma copiador o mercenario.

Lo recoge la historiadora del arte Natacha Seseña en uno de sus libros y la cita procede del escrito de Goya a la Junta de Fábrica de la Catedral de Zaragoza en 1780.

No es fácil descifrar el carácter de una persona casi doscientos años después de su muerte y no seré yo quien me atreva a ello. El falsario biógrafo Matheron, ya mencionado, le define como torero y mujeriego. Los verdaderos especialistas ríen hoy al comentar la imagen que se abrió paso de Goya como la de un español que hoy asociaríamos a Vox: torero, nacionalista, patriótico, mientras lo que hizo por ejemplo en su serie Tauromaquia fue precisamente cuestionar la crueldad de la fiesta nacional, según han subrayado algunos expertos. También se convirtió en el primero que abordó en su justo término a las mujeres con todo el arco que pueden abarcar, desde niñas abandonadas a brujas o alcahuetas sin piedad. Como vemos, Goya es muy diferente a sus clichés. Es decir: el mito de testosterona, mujeriego, torero, patriota y españolazo choca con una realidad de sensibilidad suprema en todas las áreas, también ante el sufrimiento de los animales.

Como cuenta la autora Natacha Seseña en su Goya y las mujeres, de todos los documentos que hoy dan fe de la vida del autor se han sacado conclusiones muchas veces contradictorias:

Que era ignorante o que era ilustrado; que era un aragonés codicioso y que solo perseguía mejorar su rango social; que era un buen marido y padre o que era mujeriego; que para él el mundo era un lugar de sufrimientos o que era un verdadero gozador.

A esto podemos añadir el trazo cariñoso y hasta carnal de algunas cartas a su amigo Zapater que han hecho establecer una relación homosexual u homoerótica; leyendas románticas sin pruebas como la de su supuesto idilio con la duquesa de Alba o que la hija de Leocadia Zorrilla Weiss, su última

compañera, era suya; la fama de ambiguo, adaptado a unos u otros regímenes sin rechistar (entre los Borbones también sirvió al rey Bonaparte) y una mitología de macho español encarnecido auspiciada por el cine que los especialistas critican con frecuencia. Hasta ha sido objeto de diagnósticos psiquiátricos en diferido que han concluido que era depresivo y bipolar, por citar los más comunes. Lo analiza por ejemplo Francisco Alonso Fernández, catedrático de Psiquiatría, en un recuento de lo que considera sus depresiones que no todos los especialistas asumen como hechos probados. Algunos sí. Historia es historia.

Lo que la realidad, los hechos, en suma, demuestran es que fue un hombre que trabajó mucho, muchísimo; bastante devoto o implicado con su mujer, como se puede ver en numerosas cartas en las que se leen encargos que hace para ella, instrucciones o comentarios que muestran su presencia casi constante hasta que enviudó, en 1812; que persiguió incansablemente el dinero, un tema tan recurrente y detallado en sus cartas que le ha dejado cierta fama de avaro, aunque también dejó plena constancia de que se convirtió en soporte económico de sus padres y familia, además de la suya propia, lo que le preocupaba y ocupaba; que fue enormemente leal a sus amigos; que estos abundaban en todas las clases sociales; que fue temperamental; y que no cesó en su competencia constante consigo mismo para crecer, para mejorar, para probar, para experimentar hasta convertirse en el genio sobrepuesto a la sordera, la enfermedad, la vejez, la guerra, las pérdidas o el exilio.

Pero, más allá de los escasos escritos, hay unos documentos que han quedado como testigos vivos de todas las contradicciones, ya que volcó en ellos la misma honestidad, la misma autenticidad, que en los retratos que hacía para la aristocracia, la realeza o el pueblo: los autorretratos. En algunos, los más, se presenta fuerte, ambicioso, cargado de un coraje convertido en su fuerza vital. Así es el que representa al joven veinteañero que estaba empezando a triunfar en 1773. En otros se representa débil, rayano con la muerte, como el que incluye cariñosamente a su médico Arrieta en 1820 y en el que se muestra a sí mismo en las últimas, casi vencido. Mírenlos.

Entre uno y otro extremo de su larga vida y de su estado de ánimo, en general, se muestra muy decidido. Entregado. Vean el más repetido, el Autorretrato en el taller (1790-1795) en el que se le ve apuesto, de cuerpo entero, coqueto y seguramente en plena relación con la duquesa de Alba y toda la sociedad aristocrática e ilustrada, con su melena y sombrero, la paleta y el pincel, vestido como un torero, comiéndose el mundo. Es el pintor total, pero también es el hombre, el español corpulento, elegante, atractivo, tiene mucho que ofrecer. Todo.

A veces también se refleja iracundo, como en el cuadro que se conserva en el Museo del Prado con fecha de 1795-1797, en la apoteosis de su enfermedad y su desgraciada sordera. En otros se le nota presa de la angustia, las pesadillas, los tormentos que lo acechan en el sueño y la oscuridad, como los que preceden y rodean El sueño de la razón y otros Caprichos en los que se incluye a sí mismo enamorado, traicionado, abandonado, atribulado, como en ese Sueño de la mentira y la inconstancia que luego veremos. Y en otras se le ve

laborioso, cuando se incluye a sí mismo en trabajos memorables como La familia del infante de don Luis (1784) o La familia de Carlos IV (1800) siguiendo a su maestro Velázquez en las Meninas. Sus autorretratos son, en esencia, el mejor diario continuado de su entereza, su entrega, sus éxitos, sus demonios y sus estados de ánimo.

Y todas estas sensaciones, ¿no son acaso las que acompañan a cualquier otro ser? ¿Quién no ha pasado por todos los estados de ánimo a lo largo de su vida, más comprensibles aún en un creador genial? Y, respecto al dinero,

¿acaso no nos ocupamos todos, especialmente quienes no tienen asegurados sus ingresos y quienes han tenido una gratificación peor que sus contemporáneos, como le ocurrió a él en las largas y primeras etapas, o veían los pagos sacudidos por momentos de guerra y convulsión? Por todo ello, las conclusiones críticas y definitivas sobre su carácter a las que se han atrevido algunos expertos o menos expertos, sobre su ambigüedad política, sus verdaderas creencias, sus amores o su salud mental se antojan elaboraciones bastante faltas de legitimidad. Biógrafos insustanciales lo hicieron mujeriego o lo hicieron un meapilas católico, por ejemplo. Cada cual reconstruyó a Goya a su favor. Pero lo que nos ha dejado son obras. Y

son hechos. Y a ellos volvemos.

Han pasado 275 años desde que nació en Fuendetodos y el pueblo aún homenajea al autor en la ya narrada Casa Natal, construida a principios del siglo XVIII, y en el Museo del Grabado. En Zaragoza, su ciudad, ese papel lo cumple el museo Camón Aznar, además de la Basílica del Pilar y otras iglesias donde dejó, supuestamente, algunas de sus primeras obras. La primerísima de todas fue precisamente la que adornaba las puertas del mencionado relicario de la iglesia de Fuendetodos y de la que solo queda la foto en blanco y negro, pues fue destruida en la Guerra Civil. Otras atribuidas al autor en la zona han sido puestas en cuestión.

Pero Goya vuela pronto, sin cortar jamás el hilo que le une a su ciudad.

Recordemos que aspiró por primera vez al concurso de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid en 1763, ¡con diecisiete años!; y por segunda vez en 1766, ¡con veinte! En ambas fue rechazado. Y no era la juventud un problema, como nos puede parecer hoy, ya que la mayor cantidad de alumnos cuando él consiguió ser profesor años después tenía doce o trece años de media, según el

estudio realizado por Esperanza Navarrete Martínez. Sino posiblemente los celos, el recelo ante su empuje y su independencia de criterio, con el uso de colores y formas menos convencional.

En la segunda ocasión en que se postuló, por ejemplo, su futuro cuñado Francisco Bayeu estaba en el jurado y votó en contra de Goya: su hermano menor Ramón Bayeu recibió la medalla de oro mientras el pobre Goya no cosechó ni un solo voto. Cuestión de casta. De dinastía. Y capítulos para la historia.

Madrid le está rechazando, al menos el Madrid oficial, pero él tiene grandes planes e intenciones: aprender, viajar allí donde se ha hecho y se está haciendo el mejor arte del mundo, observar a los grandes, analizar sus técnicas, sus composiciones, sus colores, sus vías para conseguir plasmar la luz y sus temáticas.

Y en 1769 emprende, con veintitrés años, su importantísimo viaje a Italia, donde estará dos largos años. Se trata de una inmersión importantísima para su aprendizaje, una parada en el camino imprescindible para quien quisiera aprender de los mejores. Y vaya si lo consiguió.

El (mal llamado) biógrafo Laurent Matheron divulgó absurdas fake news en su Goya de 1858, que pertenecen más bien al género de lo fantástico o del bulo. Según la leyenda que construyó, Goya lo mismo se recluyó en soledad o se alojó en museos y galerías dedicado a meditar y observar sin ni siquiera tener pinceles durante días y días, que hizo grafitis en la cúpula de San Pedro que «solo podían ver los pájaros desde el cielo» (aunque en el mismo párrafo ha sostenido que no tenía pinceles). «Inclinado a las aventuras locas de amor», Goya intentó colarse en un convento enamorado de una monja que le había robado el corazón, además de sobrevivir trabajando de saltimbanqui en las plazas de pueblos y ciudades y de rechazar «una oferta magnífica» de un enviado de la zarina Catalina II para ir a trabajar a la corte rusa. Por amor a su patria y a su familia, por supuesto.

Alimentado por ese relato y tal vez otros, el nobel bosnio de Literatura Ivo Andrić llegó a rizar el rizo al relatar en 1928 que en ese convento secuestró a una niña, un escándalo del que solo lo salvó la diplomacia española.

Como si él hubiera estado allí.

Qué lejos de la realidad. Las investigaciones han logrado ir apuntalando una presencia robusta de profundo aprendizaje en Roma,

en la Accademia del Disegno di San Luca, y una gran relación con otros amigos aragoneses allí desplazados que así lo atestiguaron más tarde en su boda. Allí tuvo relación con el polaco Taddeo Kuntz y con Anton Raphael Mengs, hombre clave en la corte de Carlos III y decisivo para su posterior llegada a Madrid. Trabajó influido por Kuntz, por Piranese y desde allí envió al concurso de la Academia de Parma una obra notable, Aníbal vencedor que por primera vez mira Italia desde los Alpes, que le valió una mención y que, según Natacha Seseña, le facilitó un cierto nombre para su regreso a España. Este cuadro se creía perdido y apareció en 1993 en Asturias. Hoy cuelga en el Museo del Prado y no es una maravilla, pero recoge una interesante capacidad técnica para manejar espacios, luces, volúmenes y escenas ambiciosas.

Goya, al contrario que otros compañeros de cuyo nombre la historia no ha dejado mayor rastro, tuvo que costear su propio viaje a Italia, ya que por tercera vez fracasó ante la Academia de San Fernando, que no le concedió la beca que sí dio a otros contemporáneos. De su aprendizaje, sus modelos y la riqueza de lo que vio quedó constancia en el Cuaderno italiano, un documento único adquirido por el Museo del Prado en 1993 y que añadió

información vital sobre un viaje aderezado por más leyenda que conocimiento. En sus ochenta y tres hojas, Goya fue copiando obras de Corrado Giaquinto, de Pierre Legros el Joven, hizo apuntes de máscaras de carnaval que contempló allí y que tanto le valdrían años después, de frescos que veía en iglesias de Roma, un nicho de aprendizaje que se reflejará durante décadas en su extensa obra. Gracias a ese documento sabemos que estuvo en Génova, Bolonia, Parma, Padua y Venecia después de pasar por Tolón y Marsella. Que admiró y anotó obras de Carlo Maratta, de Guido Reni, Rubens, Guercino, Veronés, Correggio, Rafael y los escultores Bernini y Algardi. Nada que ver con el grafiti en San Pedro y la escalada por los muros de un convento.

El Cuaderno italiano es, por tanto, el mejor testimonio de cómo el aragonés logró observar el mejor arte que se hacía en Europa antes de regresar a Madrid, el gran coliseo donde se libraba la batalla de los artistas españoles por ser alguien en la corte.

Para triunfar, había que llegar a la realeza. Al menos a la aristocracia. Y, a pesar de Francisco Bayeu y otros pintores establecidos, que recelaban de su ambición y de su mirada propia, no se lo iban a poner fácil, nuestro hombre genial y cargado de determinación lo iba a conseguir. Después de varios trabajos importantes en Zaragoza (Aula

Dei, Basílica del Pilar) Anton Raphael Mengs, el pintor más famoso del momento y factótum del arte en la corte de Carlos III, le va a facilitar su primer empleo en Madrid.

«Sus jefes no le quieren mucho porque entienden que hay una potencia bastante importante, entienden que no es como ellos. Que pinta mal desde el punto de vista de los académicos, pero muchísimo mejor que ellos en lo que es la recreación de la naturaleza, el realismo psicológico de sus figuras, la capacidad de invención, de tener siempre ideas detrás de las cosas que pinta. Y no le tratan muy bien», ha asegurado Manuela Mena.

Hemos recorrido con rapidez esos primeros años porque la gran historia empieza ahora. El poder de Goya estará basado en su calidad y en su determinación. Con ambas herramientas desembarca en Madrid. El coliseo, abarrotado. El público, hambriento. Y, desde el palco, los ojos más poderosos observando. Con él nos vamos a situar en esta corte dueña de un imperio, ansiosa de belleza y aspirante a la modernidad que ha sido capaz y

aún hoy lo es, de atraer talento, pero también de devorar a sus criaturas para regurgitarlas hasta encontrar las siguientes si las anteriores no convienen.

Ya estamos en Madrid.

6

REYES ENTRE EL ESPLENDOR Y LA DECADENCIA

La historia de la monarquía ha estado plagada de despropósitos por razones obvias: al cuestionable método de la consanguinidad como fórmula de selección se le suma el factor de la mejor o peor fortuna que tengamos los súbditos en cuestión con el carácter, modos y costumbres del jefe de Estado que nos ha tocado en suerte y que, como aún sufrimos en nuestros días, es complicado someter a control.

En aquellos tiempos, la monarquía como sistema no estaba en cuestión, aunque los reyes fueran objeto de mofa, cotilleo y crítica. Sus debilidades, tontunas y adulterios corrían entre las voces y cartas de la corte y Goya jamás las eludió en su trabajo. El control de los monarcas era entonces imposible en un despotismo que, aunque ilustrado, no dejaba de ser despotismo. Por eso, el factor suerte era fundamental para que un buen monarca remara a favor de las corrientes de mayor apertura, reparto de bienestar o, por el contrario, se aprestara a cerrar aún más los escasísimos umbrales de justicia y

libertad.

En ese contexto ha habido reyes magníficos, reyes nefastos e incluso ha habido reyes con momentos magníficos y momentos nefastos. Hoy sabemos mucho de ello por la autodestrucción en que se ha sumido Juan Carlos I tras haber sido un buen rey, pero Goya también sabía de lo que estamos hablando. No solo sabía que había buenos y malos, sino que en ese tiempo los disfrutó o sufrió en carne propia. El pintor celebró con entusiasmo conocerlos, entrar en su círculo de artistas, de ellos dependía y a ellos sirvió con lealtad. Su propia suerte como artista estaba ligada a la corte, pero, más allá de su carrera, su obra iba a reflejar la suerte que corría España con una lealtad debida, por encima de todo, al sentido de la creación. A la verdad. Y

a la autenticidad. A eso nunca falló.

Él nació, como se ha dicho, el año en que murió el primer Borbón que reinó en España, Felipe V. Era 1746 y se acababa el tiempo de uno de los reyes más problemáticos que España ha sufrido por sus constantes episodios de demencia y reclusión, de los que solo el castrato Farinelli, traído a la corte por su esposa para curar sus problemas de melancolía, parecía aliviarle en algunas épocas. A su muerte empezó el reinado de Fernando VI, un corto periodo de paz y avances que dejó como legado, por ejemplo, la Academia de Bellas Artes de San Fernando. La academia fue el templo de arte y enseñanza al que aspiraban los pintores.

En 1759, Fernando VI (hijo de Felipe V y de su primera mujer, María Luisa Gabriela de Saboya) murió sin descendencia y su hermanastro (hijo de Felipe V y de su segunda mujer, Isabel de Farnesio), que reinaba en Nápoles, fue llamado para ocupar el trono. Ahí tuvimos suerte, mucha suerte. La tuvo España, porque Carlos III dejó pasar la Ilustración hasta la cocina e hizo lo posible por modernizar e higienizar el país, y la tuvo Goya, que pudo crecer en ese entorno de una corte ansiosa de arte y esponja de la excelencia que él podía aportar. El matrimonio entre la inmensa capacidad de crear de Goya y la posibilidad de crecer y triunfar que ofrecía la corte fue entonces bien avenido, como lo ha sido en España el de la generación de cineastas, artistas, músicos y creadores que emergió en la Transición.

Ese periodo luminoso de Carlos III albergó un enorme impulso de la moda o el arte y tiene un peculiar paralelismo con los años ochenta del siglo XX

español, con los que comparte una eclosión de esperanza, de mirada a

Europa, al futuro, a la modernidad y de luchar por reflejar la realidad social más allá de la oficial. El paralelismo en ambos casos es una tentación fructífera y una prueba de cómo España es capaz de abismarse en el desastre, pero también de reflotar de forma creativa, con una pujanza que se contagia a las generaciones. Quienes hayan vivido en los ochenta o noventa en España o hayan leído sobre ello podrán comprenderlo bien: eran momentos difíciles en lo económico, inciertos en lo político, pero también momentos luminosos, ilusionantes. Una de esas etapas de la historia en las que la energía colectiva es capaz de fluir hacia la metamorfosis, en las que se entra pequeño y maltrecho y se sale transformado en algo superior. Lo conocemos.

Fijémonos por un momento en las edades: cuando comienza el reinado de Carlos III, Goya tiene solo trece años, está empezando a formarse en Zaragoza en el taller de Luzán, un pintor menor y convencional, pero que le dará herramientas básicas para un universo con el que ya estaba familiarizado gracias a su padre. Y no tardará en abrir los ojos para observar qué se hace en Italia, en Madrid y en Europa. Goya bebió de Velázquez, pero también de Rembrandt y de los grandes pintores italianos gracias a una apertura que lo acompañó en su ambición. Cuando muere Carlos III y comienza el reinado de su hijo, Carlos IV, Goya tiene cuarenta y dos años. La suerte ya está echada. En esas tres décadas, al artista no solo le ha dado tiempo a formarse y a prosperar en la corte, sino que ha comenzado una madurez genuina que lo llevará a las más altas cotas de representación pictórica que se pueden alcanzar.

En tiempos de Carlos III, entró a pintar cartones para la Real Fábrica de Tapices junto a otros pintores como Mariano Salvador Maella o José del Castillo. Aunque eran temáticas de encargo, fue siempre capaz de innovar y de crecer. Y empezó además a hacer importantes retratos en los que poco a poco iba a ir forjando una marca propia cargada de verdad, de cuidado, tersura y empeño como los que sella en los que pintó para los duques de Osuna, una de las familias aristocráticas más destacadas en la promoción del arte en el Madrid de esa época. Los Osuna detectan su talento, su carisma, y le abren las puertas de par en par, le encargan obras y le conectan con otros aristócratas y miembros de la familia borbónica que merecen la pena. Pero eso fue después. Lo primero que le encargan, y que lo absorbe al llegar a Madrid tras su viaje a Italia, son los cartones para tapices.

Carlos III, o al menos sus asesores de arte, buscaba la corriente de modernidad que Goya aportaba al introducir destellos de la vida popular en sus cartones, una auténtica moda entonces. No significa

que fuera el único, porque Bayeu, Maella y otros se afanaban también con ese género y con las mismas temáticas, pero la calidad del de Fuendetodos brillaba de una forma singular. El rey quería introducir en palacio motivos populares, como era propio en la época, y las fiestas de la gente común entraron así, de su mano, en los palacios y reales sitios. Los salones se llenaron de comunes jugadores de naipes, de la gallinita ciega, de botas de vino, de parejas que se amaban bajo sombrillas lustrosas, de gentes que bailaban en los prados, de majas, de

ropas sencillas pero coquetas, del pueblo llano o de campesinos recogiendo la vendimia, y ese era un elemento bienvenido en una monarquía y una aristocracia que querían estar algo —un poco— más cerca de la población.

Son tiempos alegres, curiosos, y los cartones de Goya no solo aportan decoración, sino un abanico increíble de historias, de matices, de relaciones entre los protagonistas, de juegos emocionales y un subtexto rico en diversas capas de comunicación. La esperanza se está abriendo paso y la mirada anhelante hacia Francia y la Ilustración fluye rápido, ajena a los peligros que se cernían sobre la realidad.

Porque si España fluía hacia ese sueño de Ilustración que llegaba del norte, ese mismo norte —Francia— fluía hacia la Revolución, hacia etapas sangrientas que iban a apostar por modernizar a hachazos, como las colonias fluían hacia su lucha por la independencia. Y lo que en París iba a ser un avance, a la corte de Madrid le iba a pillar colgada de la brocha.

Nos pararemos un momento. Retomemos el hilo que cose este relato, que trata de hilvanar la vigencia actual de la obra de Goya como el artista que supo pintar el presente con doscientos años de antelación.

Pensemos por ejemplo en los rostros ingenuos y alegres de El Quitasol (1777) o de La gallina ciega (1788). Recuérdenlos. La pareja que compone el primero de estos cartones se muestra simple, unida, plácida, adornada por ropas arregladas en su sencillez, en las que el corpiño azul de la mujer rima bien con un cielo esperanzador que se abre paso entre las nubes. Hombre y mujer son tan jóvenes, están tan favorecidos y contentos que parecen casi hermanos, homogéneos en su naturalidad, tranquilos dueños de una generación emergente; hasta un perrillo reposa feliz sobre la falda de ella con un collar rojo a juego con su tocado y con el chaleco de él. Son dos, pero ella es la protagonista y con su abanico habla de sus decisiones. Nada es casual. Ese equilibrio en el reparto de colores se refuerza con otro equilibrio

más: el de la forma casi geométrica de la composición. El posado triangular de la pareja se compensa a ambos lados con diagonales bellísimas que aportan un sosiego especial al espectador. Goya nos dice: entra, ven, disfruta, puedes ser tan bella como esta chica en la que te estás mirando o tan gallardo y joven como este pretendiente con suerte. La vida es plácida y feliz aquí. Disfrútala.

Color, luz, belleza, sensualidad y armonía entran en palacio como una explosión de vitalidad popular frente a pelucas, corpiños, tules, corsés y los ajuares habituales de la clase alta. Los corredores entre una y otra clase empiezan a abrirse, aunque sea en la paleta de este aragonés empecinado en hacerlo bien. Y en hacerlo propio, nunca de imitación.

El grupo que compone el segundo cartón mencionado, La gallina ciega, luce los rostros alegres, tanto de quienes están descubiertos como el de quien lleva los ojos tapados. Todos disfrutan y no solo juegan a este entretenimiento popular, sino también a gustarse, a conquistarse, a coquetear. Una de las jóvenes, tocada con una frondosísima melena negra apenas tapada por un sombrero exuberante, evita ser alcanzada por la cuchara de palo de la gallina ciega y, en su gesto grácil hacia atrás, Goya aprovecha para presentárnosla, para entregárnosla en su plenitud. Es joven, libre de cargas, preciosa en su vestido ceñido de escote tentador, su cara exhibe coloretes impecables y hasta el pie que asoma bajo su largo ropaje nos enseña un zapato de tacón deseoso de gustar. Todos los detalles suman.

Los madrileños se divierten en esos años ochenta del siglo XIX, los jóvenes gozan, la vida se abre paso sin nubarrones y esto es presentado a los sitios reales como un paso franco a la realidad. Sin miedo.

Hay más ejemplos perfectos. Sobre todo porque empiezan a incluir la denuncia en medio de la belleza también. Las distancias sociales, la desigualdad. La vendimia o El Otoño, por ejemplo, otro de los cartones para tapices, presenta en primer plano un grupo que disfruta con plena serenidad y elegancia de las uvas negras mientras los campesinos trabajan al fondo para hacer posible ese racimo. La felicidad está en primer plano. Pero la obligación, el servicio y el duro trabajo han hecho su aparición.

Podemos imaginar todo lo que pudo caminar Goya en ese tiempo por las praderas que rodeaban Madrid, por los escenarios de excursiones, por las zonas donde se esparcía la gente con tanta elegancia en sus ropajes y maneras —fueran ricos o humildes— para encontrar y

plasmar esas escenas. Como hemos dicho, otros pintores de la corte también lo sabían hacer, era la moda en la casa real, pero los demás eran simples

«antropólogos», en palabras de Manuela Mena, registradores de costumbres y pasatiempos, mientras Goya trascendía y buscaba obsesivamente los

juegos de relaciones entre los protagonistas, las emociones más variadas, la sorna, la vergüenza, el miedo, la irritación, el abuso, la admiración, la compasión. Toda la paleta de sentimientos se amplía en su paleta física, pictórica, hasta límites que nada tienen que ver con la decoración a la que están destinados los cartones, sino con el reflejo de la naturaleza humana en dimensiones mayores que las que saltan a primera vista.

No contento con eso, los cartones de Goya no mueren en sí mismos o en su traslado al tapiz y a la pared, cuando se logra. Sino que a él le sirven para investigar en acciones, sentimientos o movimientos en los que va a profundizar a lo largo de sus prolíficas etapas siguientes, sea en los Caprichos, en los Disparates, en retratos o en las Pinturas negras. Goya no toma y suelta un tema, como los «antropólogos», sino que se lo queda y lo aprovecha para aprender siempre y crecer más allá del encargo recibido.

«Goya avanza a saltos», resume Manuela Mena.

Pero volvamos a Carlos III y a la atmósfera esponjosa que ha facilitado este Borbón para el arte. El rey llegado de Nápoles había intentado higienizar, mejorar y civilizar Madrid tras encontrar una ciudad sucia donde el agua y la basura eran arrojadas a la calle desde las ventanas y se le montaba un motín, el de Esquilache, por cortar la capa de los caballeros, a los que no quería embozados en la oscuridad.

Las fuerzas de la modernidad sacudían España como un poderoso viento otoñal que arrastra rápidamente las hojas caducas, pero los brotes nuevos no habían llegado o no eran suficientemente fuertes como para resistir. Por ello, tras la muerte de Carlos III en 1788 empezó una decadencia española y monárquica de manos de Carlos IV que, aparte del reinado del ocupante José Bonaparte, encontró su máxima expresión en Fernando VII.

Llegaremos a ello.

Mientras, disfrutemos de ese Goya que se ha instalado en Madrid definitivamente en 1775, a los veintinueve años, tras casarse con

Josefa Bayeu en 1773. Que bebe de ese ambiente aperturista y que absorbe las ilusiones de excelencia, las digiere y las devuelve en forma de cuadros o cartones coloridos, vistosos, alegres, cargados de una vida antes desconocida que está asomándose a los óleos y clamando por un espacio para ese afán de existir y de ser visto que va a convertirlo en el padre de la

modernidad. Podemos comprenderlo, acogerlo y aplaudirle como pudimos comprender en los ochenta del siglo XX a creadores como Pedro Almodóvar, Manuel Gutiérrez Aragón, Luis Eduardo Aute, Joaquín Sabina o Golpes Bajos. Guardando todas las distancias, que son obvias y grandes, el paralelismo está en el anhelo de reflejar una realidad nunca antes reflejada. Y de hacerlo de una forma, con una técnica y una sensibilidad cercana, propia, no ajena. Goya nos mete en el mundo interior de las clases populares —y con los años lo irá haciendo cada vez con mayor crudeza, desgarro y valentía— y de los personajes de la aristocracia con una autenticidad que apenas conocíamos. Ese es su regalo, su sintonía, como el de los cineastas, músicos y creadores de la Transición mencionados y otros muchos que supieron hacerlo para regalarnos un espejo de lo que antes no sabíamos ver. O encontrar.

Todo esto ya fue mucho. Pero Goya aún nos iba a dar mucho más. Y los reyes de España, a los que volveremos, mucho menos.

Ahora es momento de hacer un punto y aparte para analizar una década extraordinaria: los noventa. Los años de enfermedad, de sordera, pero también los años de su despegue hacia la independencia gracias a una obra extraordinaria.

7

ESPAÑA, EN LA INOPIA

La historia está plagada de momentos en los que la estabilidad parece indiscutible, el statu quo, inamovible, y los sueños desfilan dentro de un carril de posibilidades que creemos conocer. Y, de pronto, algo hace estallar las certezas, los proyectos se hacen añicos y las perspectivas se desbaratan al fallar el contexto. Nos ha ocurrido en los últimos años con la crisis de 2008, después con la pandemia en 2020 y seguirá sucediendo por los siglos de los siglos. Y, aunque lo sepamos, no nos lo solemos creer.

Lo mismo ocurría en 1789, cuando la corte de Versalles seguía bailando a su ritmo ajena al descontento, al hambre y a la conciencia

del pueblo francés y ocurría en España, donde nadie parecía ser consciente de las imbricaciones que iba a tener aquí lo que ocurría en París.

Si la toma de la Bastilla se producía el 14 de julio de 1789, apenas dos meses después Madrid celebraba la entrada solemne de los nuevos reyes, Carlos IV y María Luisa, con una semana de festejos y homenajes que incluyeron la proclamación de Fernando VII como príncipe heredero. Es septiembre y España está en la inopia. La gran monarquía europea por excelencia, la que encabezaba Luis XVI de Borbón, está bajo acoso, y su primo español, y gran baluarte en el continente, está exhibiendo su coronación como quien no quiere la cosa. Nadie parece entender que un tiempo se está acabando y que, además, la economía española muy entrelazada con la francesa va a sufrir la inestabilidad.

Goya tampoco es consciente. Las cosas cambian rápido en palacio, y la influencia que antes ejercían sus protectores y grandes clientes como el financiero Cabarrús, creador del Banco de San Carlos, o el político Floridablanca, secretario de Estado, merma tan velozmente como crece la

de los nuevos hombres fuertes de la corte. Pronto quedará claro que la reina María Luisa es quien decide en palacio frente a un Carlos IV bonachón, tontorrón, que huye de los asuntos de Estado en cuanto puede para refugiarse en la caza o en su elefantiásica colección de relojes en palacio.

Con María Luisa se consolida Manuel Godoy, joven guardia de Corps, el favorito y supuesto amante, que teje su poder a la vista de todos y de la mano del inane rey.

Pese a los primeros trastabilleos serios en su situación, que Goya logra reconducir, el pintor engarza muy bien con el nuevo monarca y sus nuevos jefes y arranca una década de producción brillante y más variada para él, aunque de peor fortuna para España. Y para su salud. Si en 1786 había conseguido ser por fin pintor del rey, destinado en la Real Fábrica de Tapices, en 1789 asciende a pintor de cámara del rey, una categoría más exclusiva que le permitía hacer los retratos de la familia de los monarcas y entrar en una mayor intimidad con ellos.

En lo personal, sin embargo, van a suceder cambios mucho más profundos en la vida de este cuarentón que ha demostrado ya con creces su talento y que quiere empezar a realizarse como artista independiente. Como funcionario del reino ha sido impecable y leal,

ha cumplido con decenas de encargos de cartones para tapices, pero está harto del género y quiere explorar por su cuenta más allá de los encargos. También ha trabajado para el Banco de San Carlos, para Floridablanca, para Jovellanos, para los duques de Osuna, para el infante exiliado Luis de Borbón y más familias.

Pero también es tiempo de investigar, de avanzar y de aventurarse en nuevos formatos con una valentía que procede de su seguridad en sí mismo, de su conciencia de calidad, del derroche de aprendizaje en todo lo practicado y del anhelo y necesidad de seguir construyéndose como artista.

La década de los noventa será clave para eso.

Veamos un ejemplo. Uno de esos encargos cumplidos a la perfección, pero en el que ya está volcando su intención, su mirada política, su denuncia de algunos de los temas que va a sembrar más adelante a toneladas en los Caprichos, las estampas que ya están en su cabeza y que publicará en 1799.

Pedro López de Lerena y de Cuenca, que ha reemplazado a Cabarrús como hombre de las finanzas de la nueva corona dentro del movimiento de sillas

que se vive en palacio al ritmo orquestado por la reina María Luisa, ha recibido de ella un más que cuestionable premio: el ministro de Hacienda, de cincuenta y seis años, se casará con la camarista favorita de la reina, que apenas tiene quince. Se trata de María Josefa Pescatori, nieta de una italiana de nombre Laura que fue hermana de leche de la propia reina (Baticle). El hombre que va a administrar las finanzas, y por tanto los extraordinarios presupuestos de la propia casa real, se une así en matrimonio a una niña de la corte. El círculo se cierra para controlar al personal y los escándalos apenas están empezando en esta nueva etapa borbónica que llegará al desastre. Si Carlos III había impuesto el pudor y la rigidez moral, Carlos IV

y sobre todo María Luisa harán todo lo contrario.

Y Goya no se queda quieto.

El tema de las bodas obligadas y desiguales, de la unión de hombres mayores, feos, poderosos y desagradables hasta la repugnancia con jóvenes bellas, de extracción social más baja y más indefensas que no los han elegido será una constante en sus futuros grabados y dibujos, el trabajo más libre y particular del artista, pero en 1792 se atreve ya a utilizarlo en uno de sus últimos cartones para tapices: La boda.

Búsquenlo. En este óleo no escatima en los rostros de ojos lúbricos, mofletes bien alimentados y bebidos, piernas arqueadas, rasgos incluso simiescos del novio deseante, en las miradas torvas propias de los viejos verdes, en suma, que lo rodean frente a una joven de espaldas, nada ilusionada, casi temerosa y sobre todo resignada a una suerte que han decidido otros. Asoma también un puñado de niños —un tema favorito y muy querido por Goya— que se arremolinan y celebran no la boda, sino la propina que seguramente alguien les va a lanzar. Son los más alegres de la fiesta y los portadores de un anuncio siniestro, y es que las costumbres, mal que les pese a Goya y a muchos ilustrados, se van a perpetuar. Y la novia lozana y resistente por dentro, a la vez que resignada por fuera, calza los zapatos al revés, muestra de su resistencia interior y su oposición, según han interpretado algunos especialistas. De nuevo, nada es casual. Nada sobra y todo añade. Goya es valiente. Está señalando los matrimonios cargados de abuso del poderoso y la débil, un tema que profundizará crecientemente cuando plasme la prostitución, una realidad que se va multiplicando en España en la medida

en que el pan sube de precio, el dinero de las colonias languidece y el coste de la vida hace casi imposible encontrar ingresos.

Si los encargos que Goya había recibido para los tapices eran expresamente de asuntos campestres y jocosos, el paso que da al introducir su mirada crítica de una realidad apestosa se va convirtiendo en seña de identidad que, además, va a ser aceptada. «Pronto aprendió a disimular sus sentimientos, para después sacarlos a relucir con trazos vengadores, crueles e indelebles en el lienzo o en el papel», escribe Jeannine Baticle.

Y una curiosidad. Esas venganzas particulares de las que Goya será maestro se cobrarán sus victorias, porque el ministro Lerena enfermará y morirá a los pocos meses de la boda. Y que descanse en paz.

Manuela Mena, gran autoridad en la obra y vida de Goya, también ha analizado a fondo la capacidad del artista para crecer, aprender y alzar el vuelo a partir de motivos que otros colegas de tapices no supieron aprovechar. «Bayeu por ejemplo no utilizó los cartones para tapices para nada más, se quedó en ellos encerrado en una especie de pozo sin fondo y no hizo más. Goya, sin embargo, avanza a saltos».

Los cartones, ha dicho la comisaria en una de esas conferencias que merecerían viralizarse, le sirven de campo de experimentación de sus ideas.

Va a utilizar a los simples cazadores para plasmar más adelante a Carlos IV, por ejemplo. Va a investigar qué está haciendo cada figura, aunque esté en segundo plano, para darle una vida. Los que se arraciman con sorna para cotillear, los que ríen, los que cierran la boca prieta, los que conectan con el espectador o los que están evadidos. «Es esa maestría muy superior a la de cualquiera. Siempre diverso y siempre cambiante», expresa Mena. «Otros como Bayeu o José del Castillo no salen de ahí, son repetitivos, ni les interesa lo que piensa el joven que están pintando». No es el caso de Goya, que a cada uno de sus modelos lo dota de una vida: el que vende claveles, el que toca las castañuelas, el que teme que se le caiga la cometa, aquel al que todo le da igual, el que bizquea transmitiéndonos una sensación de peligro, el que canta y nos mira, el que nos invita a unirnos a la juerga, el ciego de la guitarra, la que duda ante el cacharrero, la que sabe a dónde va, la que no lo sabe, el majo que canta transido de dolor, el campesino que nos manda callar, los que se ríen de un pobre tonto que se emborracha, las mujeres

bellas, ingenuas, graciosas, tipo geisha, con su punto de picardía… «Él ha observado a todo el mundo, todas las fisonomías, sabe lo que está haciendo y todos los elementos que incluye en una obra, en un detalle, juegan a su favor, están ahí para conseguir algo».

Esta rica etapa de los tapices, que ha realizado desde 1775 hasta 1792 está a punto de llegar a su fin. No solo está harto, sino que además ha entrado ya en una plenitud de ambición en la que es consciente de sus posibilidades, aspira a crecer y compite consigo mismo para evolucionar. Está entrando en la década de enfermedad, pero también de la búsqueda de libertad.

8

LA LUCHA POR LA LIBERTAD

Goya dejó escasos testimonios escritos, pero en esos años coinciden dos de los más importantes que nos legó al mostrar ese clamor por la libertad que está expresando y que ya le sale por los poros como creador.

El primero es una de las cartas a su amigo del alma, Martín Zapater, justo en el cambio de década, en diciembre de 1790: «Tenme duelo, que hay muchas espinas en el asunto y ya elegiría la libertad y aún trabajo para conseguirla».

Está hablando de trabajo, está agobiado por todo lo que tiene que

hacer y se atisba ya un deseo de liberación de los encargos que le permita volar también por su cuenta. En esta misma carta, por cierto, está una de las mayores expresiones de amor a su amigo, a quien añora y desea ver con una nostalgia tan ansiosa que hace atisbar una relación homoerótica o al menos ambigua. A eso también llegaremos.

Pero ahora estamos hablando de su libertad creadora, de su independencia, y vamos a ver el segundo testimonio. En este momento es ya un cuarentón, ha visto morir a demasiados hijos y su propia salud está a punto de darle un susto mortal.

El 14 de octubre de 1792 firma lo que muchos celebramos como la biblia de la modernidad, de la autenticidad, de la capacidad para lograr la superioridad en el arte con la valentía de librarse de cánones y avanzar con calidad y seguridad hacia la voz propia, hacia la excelencia. Se trata de su informe a la Academia de San Fernando en respuesta al viceprotector, Bernardo de Iriarte, un ilustrado. Son tiempos procelosos, difíciles para las finanzas y la enseñanza y la propia academia recaba entre los artistas

sugerencias para mejorar el método. Frente a la gran mayoría de sus colegas, que se limitan a opinar sobre asuntos simples y muy menores, Goya pronuncia en poco más de tres cuartillas una lección que será un legado para el arte. Se rebela contra los formatos, los cánones, el academicismo, en suma, y asegura: «No hay reglas y la opresión u obligación servil de hacer seguir a todos por un mismo camino es un grande impedimento».

El informe se puede contemplar hoy en día en la mismísima Academia de San Fernando, un arcaico rincón de Madrid del que el público aún no se ha enterado, por fortuna, de que alberga tesoros a la altura de los del Museo del Prado. Y ojalá se quede así, entre nosotros, en visitas en la intimidad, sin masificación. Ustedes no se lo digan a nadie.

En esas cuartillas, Goya califica el arte de noble y liberal, admira a quienes

«dejan a cada uno correr por donde su espíritu le indicaba», como Aníbal Carracci, y sugiere que para ello las artes no deben ser «arrastradas por el poder», condena los «preceptos mecánicos, premios mensuales, ayudas de costa y otras pequeñeces que envilecen y afeminan el arte», reza en un micromachismo que le vamos a perdonar. Y con esa sorna tan propia del artista, concluye que si en él «no gobierna la pluma» como quisiera es por tenerla ocupada en la pintura.

Ese es el carácter de Goya. Ataca el academicismo que a él se lo puso difícil, que tuvo que romper para crecer, y ataca la teorización escrita del arte —lo que hoy llamaríamos crítica— porque es su pincel quien habla en su nombre, no su pluma.

Y cómo lo hace.

Lo más paradójico es que ese Goya que se resiste a escribir —a excepción de las cartas a lo largo de décadas a su fiel Martín Zapater, tan importantes que tras la muerte de este en 1803 cae una gran oscuridad en lo que conocemos de la vida del pintor— está a punto de emprender un camino en el que las leyendas escritas acompañarán con fuerza propia a los dibujos que prepara en esta década y que acabará grabando en 1799: los Caprichos.

He ahí su trabajo sin encargo, sin pedido, por amor propio, por amor al arte, que ni siquiera será recibido con éxito, pero en el que forjará un legado inconmensurable. ¿Disfrutan ustedes de El Roto, como habrán disfrutado de Forges? Sepan que Goya nos regaló una sabiduría inmensa por entregas en esas cortas leyendas que titulan y definen sus grabados. Un tratado de pensamiento, de crítica, de denuncia, una definición de su mirada sobre la lascivia, el abuso, las pasiones, las traiciones y una paleta de sentimientos y acciones que es imposible enriquecer con mayor soltura y riqueza.

Así es como el Goya que se resistía a escribir nos legó la mejor escritura de la época, incrustada en los Caprichos y más adelante en series como los Desastres y los Disparates. «Si Goya hubiera tenido una educación como la que tuvieron algunos de sus contemporáneos de procedencia social más elevada, es posible que hubiera sido escritor, por su capacidad innata para expresar sus ideas con palabras exactas y brillantes», asegura Manuela Mena. «Habría llegado a nuestros días como uno más de contemporáneos suyos como Moratín o Jovellanos. Tendría un lugar en la Historia, en la Ilustración, pero se habría quedado allí, en el Panteón de Hombres Ilustres».

A un autor de hoy los periodistas le habríamos hecho entrevistas, tendríamos interminable material para interpretar su pensamiento, su evolución y las razones últimas de su trabajo. A Goya no podemos hacérselas, pero podemos leer la secuencia de leyendas en esos grabados que, en palabras de Manuela Mena, «son el punto de partida de su liberación última».

Vamos a verlo.

9

EL PINTOR QUE SUPO ESCRIBIR

El zaragozano hará dos largos viajes a Cádiz en los noventa y es en su estancia ahí y en Sanlúcar de Barrameda junto a la duquesa de Alba y algunos buenos amigos, lejos de la corte, cuando esboza y realiza buena parte de esta colección de ochenta estampas que va trabajando y atesorando a pesar de su enfermedad y de su sordera. La técnica del grabado, a diferencia de los lienzos de encargo o de los cartones para tapices, le puede servir para hacer reproducciones y llegar a más público, para diversificar su lenguaje y sus formatos. Goya era un gran explorador del arte y el grabado, que él había admirado en Rembrandt (1606-1669) y que investigaba como artista curioso que era. Eso le iba a permitir ejercitar unas posibilidades técnicas complejas que llegó a dominar como un número uno del mundo y también intentar abrir la puerta a nuevos ojos, a nuevos clientes, a popularizar de algún modo su obra más allá de los pedidos y de los circuitos cerrados. Parece un sacrilegio planteárselo, pero podemos preguntarnos qué habría hecho él con Instagram.

También aquí debemos hacer el esfuerzo por situarnos en su época. Hoy vivimos colocando cualquier foto de nosotros mismos o de un plato de almejas en Instagram y cualquier pensamiento de guardia —por llamarlo de algún modo generoso— en Twitter. Las posibilidades que ofrece la instantaneidad se han unido a nuestro afán de ser vistos hasta producir una ecuación bastante palurda, simplona, en la que el desfile de egos en atardeceres más o menos parecidos se compadece poco con el interés. En lo que respecta al arte, la exhibición hoy tiene más prisa que el contenido, las posibilidades son frenéticas, y la producción aborda un modelo tan masificado y una potencialidad tan exprimida de llegar en un segundo a todo el planeta, que lo efímero se abre paso por unos instantes ante lo siguiente efímero. Con suerte. Unas cosas desplazan a otras porque la

atención consume todo con voracidad, sin profundidad, con hambre de sorpresa y con relativa capacidad de reflexión. Es nuestro mundo, bueno o malo, y en él nos tenemos que desenvolver.

Las redes y esa instantaneidad también dan oportunidades a los artistas, claro que sí, que hoy pueden circular por Instagram sin galería, sin agentes, sin filtros, en una relación de tú a tú con grandes posibilidades, como los escritores pueden llegar al público sin editoriales, librerías, ni agentes, gracias a la autoedición. Muchos preferimos los buenos intermediarios —

los editores, agentes, libreros y periodistas— que saben sugerir, corregir, apostar, valorar, recomendar y sellar con su marchamo la calidad de las obras, pero las puertas están abiertas para todos y eso es positivo. No vamos a juzgarlo aquí, es una constatación.

Como también lo es que el afán de exhibir ha llegado a tal dimensión que uno se pregunta cuántos besos se dan para la foto y no para el beso; cuántos atentados se cometen para grabarse y acaso no existirían si no fueran a correr por las redes para aterrar a los demás; cuánta violencia se ejerce porque hay una cámara, porque va a tener un público; cuántos cuerpos de niños y niñas se ruedan para llegar a otros pedófilos; cuántas estupideces y exabruptos se dicen porque se pueden decir en esa barra de bar que son las redes. Es asunto de calado y aquí no vamos a resolverlo, pero baste como reflexión para comprender que ese afán que tenemos de ser vistos es universal, generalizado, humano, comprensible, para bien y para mal.

Imaginemos por un momento que nos quitan todas esas posibilidades, esas herramientas, los chats de WhatsApp, la ventana de Instagram, y que quedamos reducidos a una comunicación estrictamente presencial.

Retrocedamos hasta ahí, y después eliminemos también la televisión, la radio, los museos, las galerías, las exposiciones. Corramos doscientos treinta años atrás y podremos comprender que, en ese mundo de aislamiento, desenvolverse como artista era distinto. Y el trabajo de grabado abría unas posibilidades nuevas. De ahí que, una vez concluido, Goya lo anunciara ceremoniosamente en el Diario de Madrid para ponerlo a la venta. Enseguida llegamos a ello.

De momento ahí tenemos al genio con un alcance limitado al Palacio y los reales sitios, a la aristocracia ilustrada y a algunos industriales o comerciantes con buena posición en la sociedad. Los museos apenas estaban empezando a existir. Carlos III había creado el de Ciencias Naturales en 1772 y aún habría que esperar para que nacieran los principales museos como el Prado en el siglo XIX. Hasta tal punto el arte estaba circunscrito a la monarquía, a la Iglesia, a las élites comerciales y sus respectivos círculos (si es que no eran los mismos) que uno de los privilegios soñados de los artistas que llegaban a la corte era poder acceder a las colecciones que esta amasaba. Así fue como Goya, por ejemplo, pudo observar y estudiar a fondo a Velázquez, a quien se dedicó a copiar y reproducir en sus primeros y menos conocidos grabados, o a Murillo, que analizó sobre todo en sus estancias en Sevilla. O a Leonardo da Vinci, Tiziano y otros grandísimos que su amigo Sebastián Martínez, comerciante ilustrado

que lo alojó en Cádiz durante su enfermedad, tenía en su colección de más de setecientas obras que sus descendientes vendieron y dispersaron para tristeza de la ciudad. Goya miraba, aprendía de los grandes allí donde podía aprender y seguía avanzando.

El público era tan exageradamente restringido que los artistas no podían entonces imaginar lo que hoy representa un lugar como el Museo del Prado, donde masas de espectadores se van arremolinando ante las genialidades que descubren o que han venido a ver hasta el punto de entrechocarse, de soportar colas y una visión del arte menos placentera que la que previeron.

Podemos imaginarnos cómo, si hoy pudiera asomarse a una de esas salas tan demandadas, Goya reiría en su fuero interno al ver cómo nos arremolinamos ante sus Majas, su Perro semihundido o sus Fusilamientos mientras pasamos de largo ante las obras de su cuñado, mentor y al mismo tiempo celoso rival y cuñado Bayeu, tan correcto y fino como poco grandioso. El aragonés ha vencido en un grandiosísimo sorpasso y no solo podemos fantasear con su orgullo, sino con la carta llena de picotazos que habría escrito a su amigo Martín. Porque el humor, el amor propio, la confianza en sí mismo y la llaneza de su comunicación con Martín Zapater son características de Goya de las que podemos estar muy seguros.

Pero volvamos a su tiempo, a su realidad, en la que el grabado le va a permitir no solo explorar esa técnica compleja, sino tal vez acceder a un público un poco, aunque solo sea un poco, más amplio. Y para ello volvamos a esa interesante década de los noventa, en su salud y en su obra.

La primera larga estancia en Andalucía tiene lugar en 1793, aún con permiso de su empleador, que era el Estado. Enferma en Sevilla y es trasladado a Cádiz, donde son prestigiosos los médicos del Colegio de Cirugía de la Armada, y queda fuera de acción durante meses. Allí le ha acogido su amigo Sebastián Martínez. Las noticias llegan a cuentagotas, pero se percibe el miedo de Martín Zapater, de su mujer y de sus amigos en cruces de cartas en las que se van informando escuetamente de su estado.

«Los ruidos en la cabeza y la sordera no han mejorado, pero su vista está mucho mejor y no sufre de los desórdenes que le hacían perder el equilibrio», escribe Martínez a Zapater.

Goya se va a recuperar y logrará volver a trabajar e incluso seguir enseñando en la Academia, pero ha perdido el oído y arranca una

etapa compleja que algunos han considerado que agrandó la dimensión de su calidad artística hasta la genialidad y, otros, que no incidió de tal manera.

También muchos se han atrevido a diagnosticar sus males, desde la bipolaridad y la depresión, según algunos psiquiatras, hasta el saturnismo, una contaminación de la sangre por el plomo que guardaban las pinturas que fue común en algunos artistas, y que es el origen más probable de su mal y acaso de las muertes de casi todos sus hijos.

Pero, fuera lo que fuera, no lo resolveremos aquí, donde no somos ni adivinos, ni médicos, ni viajeros en el tiempo, ni dueños de verdad alguna.

Lo que sí podemos constatar es que su sordera y las dos graves enfermedades que padeció le introdujeron en una nueva fase de su vida en la que la vulnerabilidad y los achaques no solo no lo postraron, sino que tal vez le inyectaron una capacidad de resistencia y superación que encontramos también en ese Beethoven sordo que supo componer la Novena sinfonía. No era la música la materia prima de este genio sordo de Aragón, sino la pintura, y aunque ya había incorporado gafas a sus ojos privilegiados, pero mermados, su mirada y su capacidad para descodificar la realidad en una tabla de colores solo iba a seguir agudizándose y profundizándose, para fortuna nuestra.

En 1797 tuvo que renunciar a la enseñanza en la academia por la imposibilidad de comunicarse con los alumnos, pero nada le impedía cavar

más hondo en su búsqueda de escenas para seguir describiendo esa realidad tan parecida en tantos aspectos a la de nuestros días.

Gudrun Maurer, una de las grandísimas especialistas en Goya y miembro del Departamento de Pintura del Siglo XVIII y Goya del Museo del Prado, cree que la sordera no lo volvió genio. «Le cambió la vida, pero no le cambió el arte. Su capacidad era anterior, su calidad también y sus ideas estaban ahí. Él siempre fue capaz de hacer introspección, de ver a los otros además de a sí mismo. Si no hubiera sido sordo, ¿nos habría dejado las mismas obras? Creo que sí», concluye Maurer.

Lo cierto es que para un hombre como Goya, del que sabemos que era muy sociable, con un gran sentido del humor, con muchos más

conocimientos y formación que los que la leyenda le ha atribuido, con relaciones de franca y continuada amistad con ilustrados, con dirigentes, con aristócratas, con comerciantes y con parte de la familia real, debió de ser un golpe brutal encaminarse hacia los cincuenta años sin oído, aislado, sin las posibilidades que da la comunicación verbal. Y ese historial de sufrimiento dejó constancia en sus obras.

La segunda estancia en Andalucía se produjo en torno a 1796. Y es ahí donde los misterios se agrandan, donde los especialistas no han logrado atar todos los cabos y donde fallan las principales fuentes de información. «El segundo viaje a Andalucía es un misterio. Un año entero del que no sabemos casi nada de lo que ha hecho», cuenta Gudrun Maurer.

Ese desconocimiento ha agrandado los mitos sobre su relación con la duquesa de Alba. Una mezcla de habladuría popular y el gossip oficial de mediocres historiadores y herederos en una especie de Sálvame Deluxe al modo del siglo XIX y XX que labraron su leyenda. También llegaremos a ello.

Lo que sí es cierto es que entabló una importante conexión con la duquesa de Alba desde que ella irrumpió un día de agosto de 1794 en su estudio en Madrid, un momento del que dejó constancia en una carta a Martín Zapater.

Ella había entrado y se hizo maquillar por él. Sorprendente, ¿verdad? Hay que tener muy presente que María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Álvarez de Toledo y Silva-Bazán, la XIII duquesa de Alba y grande de

España, era entonces un personaje importantísimo en la corte, no solo por su inmensa riqueza y títulos nobiliarios, sino por su carácter abierto y activo en la promoción del arte, por su atractivo, su juventud, su forma de vestir, su presencia habitual en corridas de toros, teatros y espectáculos de tonadilla y una capacidad de crear tendencia infinitamente mayor que la que tenía la reina María Luisa o la que hoy pueda tener, por ejemplo, la reina Letizia. La duquesa era la gran influencer de la época. Su ropa era imitada.

Su cabello también y todo en ella generaba deseo, según se llegó a escribir.

Ella y su marido (que era su primo) fueron mecenas de Goya y a ambos los retrató de forma magistral. Ambos murieron jóvenes y sin descendencia.

La popularidad y el protagonismo de la duquesa eran tales que fue objeto de enemistad por parte de la reina María Luisa, una monarca tan gustosa de ejercer y exhibir su poder, tan dinámica en tantos ámbitos y al mismo tiempo tan poco agraciada que no dejó de manifestar en cartas privadas sus celos ante algún regalo que hizo su supuesto amante y favorito, Manuel Godoy, a la de Alba. Esta también cuidó al poderoso ministro del rey, le regaló ni más ni menos que La Venus del espejo de Valázquez, y Manuela Mena por ejemplo sostiene que estaba enamorada de él.

Imaginen lo que habrían hecho con esta ecuación los Sálvames y programas de cotilleos de hoy. Entonces también se abrían paso sin existir televisiones y eran tantos los que corrían por Madrid sobre los cuernos del «rey tonto» a manos de la «reina puta» que Godoy llegó a ordenar que no le pasaran más escritos que hablaran sobre el tema «salvo que se pueda localizar a los autores» (Antonio Elorza).

Más te valdría venir a ayudar a pintar a la de Alba, que ayer se me metió en el estudio a que le pintase la cara, y se salió con ello; por cierto, que me gusta más que pintar en el lienzo, que también la he de retratar de cuerpo entero. Y vendrá apenas acabe yo un borrón que estoy haciendo del duque de Alcudia (Godoy) a caballo, que me envió a decir que me avisaría y dispondría mi alojamiento en el sitio, pues me estaría más tiempo del que pensaba: te aseguro que es un asunto de lo más difícil que se le puede ofrecer a un pintor.

Esto le escribe Goya a su amigo Martín Zapater tras este contacto en su taller con la aristócrata. Era el 2 de agosto de 1794 y en ese único párrafo

—aquí hemos corregido la ortografía y la puntuación, ya que Goya era un desastre probado y además las reglas han ido cambiando— ya podemos comprobar el ímpetu con el que la duquesa irrumpió en su estudio, el atrevimiento con el que le pidió que le pintara la cara y la premura con la que le encargó un retrato lo antes posible, un trabajo que le iba a exigir a Goya desplazarse donde ella dijera y cuanto tiempo quisiera. Ella es entonces una mujer de treinta y cuatro años en la plenitud de su belleza y su poder, y él un pintor de cuarenta y ocho años sordo, sí, pero plenamente reconocido y cotizado. Si él había pintado impresionantes retratos de la reina María Luisa o la duquesa de Osuna, las dos grandes rivales de la duquesa de Alba en la corte, además de amigas entre sí, ¿cómo no iba a pintarla a ella? Hasta la cara, como hemos visto, le pintó.

¿Y por qué Goya lo considera «el asunto más difícil» que se le puede

ofrecer a un pintor? No hay datos que demuestren la supuesta relación entre Goya y la duquesa, que se ha convertido en leyenda y que escama profundamente a los especialistas, pero lo que sí sabemos es que le pintó dos retratos memorables de cuerpo entero durante su estancia en Sanlúcar de Barrameda, además de algún otro lienzo. Y que su rostro característico y sus rizos asoman profusamente en los Caprichos que trabajará hasta el final de esta década. Con ella o en su entorno pasará esa larga segunda estancia en Andalucía, especialmente en Sevilla, Cádiz y en Sanlúcar de Barrameda, de la que tan poco sabemos. Duró un año, desde abril de 1796. No proliferaron entonces las cartas a su amigo ni hay muchos más datos, por lo que esas lagunas de información generaron toda la mitología que perdura.

Es hora de que paremos el relato y nos vayamos a ese palacio de Medina Sidonia en cuyos dominios retrató a la duquesa en esa temporada de la que no hay información. Allí nos recibe un jardinero que tiene el territorio como un Versalles andaluz y una amiga de la viuda de la Duquesa Roja, que nos abre las puertas de ese paraíso particular que Goya pudo atestiguar.

10

EL AÑO MÁS MISTERIOSO: CON LA DUQUESA DE

ALBA

Hemos venido hasta el palacio de Medina Sidonia, en Sanlúcar de Barrameda, para situarnos. Para intentar comprender. Y para intentar un imposible: capturar el rastro ya fantasmagórico de la presencia de Goya en ese lugar que fue central en su vida durante esos años, al menos en ese 1796

que ha escapado a la capacidad de historiadores y biógrafos de hilar su vida.

Si Goya estuvo aquí es porque la XIII duquesa de Alba —que también fue duquesa de Medina Sidonia por matrimonio con su primo José Álvarez de Toledo y Gonzaga— pasó largas temporadas en esta ciudad, como también Manuel Godoy, el ministro del rey. Estamos hablando de uno de esos episodios en los que la historia, la economía, el poder, el amor, el arte, los cotilleos y, sobre todo, la capacidad de degradación de lo esplendoroso que tantas veces hemos comprobado, se alinean y toman cuerpo en un lugar y en un curioso cruce de personalidades clave para la historia de España. Y, en este caso, clave también para la vida de Goya.

El ducado de Medina Sidonia ha sido de los más poderosos del país desde su creación en la Edad Media, con un historial vinculado a la Armada Invencible (el VII duque fue su comandante), al comercio marítimo, a la pesca de la almadraba en toda la costa gaditana y con tantos territorios e influencia que Godoy, en una efímera reforma administrativa, llegó a crear la provincia marítima de Medina Sidonia (1804-1808). Tanto aquí como en Cádiz se vivió una efervescencia ligada al comercio y la Ilustración que convirtió estas ciudades en lugares obligados para quien contara algo en la época.

Y ahí tenemos a nuestros protagonistas en este explosivo momento, cuando no solo estaba acabando un siglo, sino un régimen, una era y una forma de vida: la duquesa de Alba está de luto por la muerte a los cuarenta años de su marido, en junio de 1796. Godoy frecuenta la ciudad en la que reside por temporadas su amante y más tarde segunda esposa, Pepita Tudó. Sin olvidar la relación que también mantienen la de Alba y Godoy, del que ya hemos dicho que según Manuela Mena ella estaba enamorada. Y Goya, que pasó largos meses de ese año en la zona, donde ya había hecho uno de los dos soberbios retratos de la duquesa de Alba, donde hizo el segundo y donde supuestamente preparó y dibujó buena parte de la serie de los Caprichos con fuerte inspiración de lo que vio en el lugar.

Pues bien. El palacio en el que residió aquella duquesa de Alba en ese momento se mantiene hoy en pie, poblado de legajos de documentos de seis siglos, de obras de arte, mobiliario imponente, escudos nobiliarios y retratos que van construyendo la genealogía del lugar. Bien conservado pero solitario, guardián de esencias seculares, fruto de luchas familiares, entristecido. Lo único que transmite algo de alegría y vitalidad es el esplendoroso jardín, donde hay geranios de tamaño de arbustos y rosas muy bien logradas de un olor cautivador.

Aquí vivió hasta su muerte en 2008 la Duquesa Roja, otra de estas figuras rocambolescas que nos ha regalado la aristocracia española. Luisa Isabel Álvarez de Toledo y Maura, nacida en 1936, casada en 1955 con otro noble con el que tuvo tres hijos, vivió una vida propia y separada de ellos. Estuvo encarcelada durante el franquismo por manifestarse tras el accidente de Palomares y escribir materiales novedosos por izquierdistas, se exilió en Francia y, tras la muerte del dictador, pasó sus últimas décadas en este palacio dedicada al archivo familiar. Ya enferma, se casó en el lecho de muerte con la que había sido su compañera y secretaria desde 1983, la alemana Liliane Dahlmann. Antes había creado una fundación para hacer indivisible el patrimonio documental y arquitectónico que nos recibe y que su hijo Leoncio, heredero del título, litiga en los tribunales en una historia

que se ha convertido en pasto de la prensa rosa y que nos ilustra sobre la capacidad de convertir las desavenencias familiares, las historias de la aristocracia, los adulterios, los enamoramientos y traiciones en historia de España.

Ahí queda la de la Duquesa Roja, heredera de un linaje que fue testigo y protagonista de las relaciones entre Goya y la duquesa de Alba, como quedó en Madrid la historia de la duquesa de Osuna, que en público se dejaba ver con lo que entonces llamaban «cortejo», que no era sino una especie de amante oficial que agasajaba y mimaba a la elegida en público aunque el marido no estuviera lejos. Carmen Martín Gaite lo reflejó muy bien.

Eso fue en tiempos de Carlos IV pero sobre todo de su esposa, María Luisa, una reina que cambió el ambiente pacato y recatado del anterior rey, Carlos III, y bajo cuya influencia floreció el adulterio en público como el que ella misma supuestamente ejercía con Godoy, a quien envía cartas de profundo enamoramiento, y de especial cariño compartido a su hijo Francisco de Paula Antonio María de Borbón y Borbón-Parma, extraordinariamente parecido al valido. Goya, como veremos después, también dejó constancia de ello.

Pero volvamos a la historia de la Duquesa Roja que, como ven, tiene todos los ingredientes del culebrón, pero también de algo que nos ha acompañado en este libro: la dificultad que tenemos de preservar, cuidar, exhibir patrimonios culturales como el que se guarda en ese palacio. Las rimas de la historia vuelven una y otra vez. El archivo y el palacio están en el centro de peleas judiciales y su digitalización no solo se ha emprendido tardíamente, sino que además va lenta. Más de seis mil legajos de varios siglos atrás nos contemplan, por utilizar una expresión que no logra trasladarse al plano de la realidad.

En ese archivo no hay rastro de la presencia de Goya, según afirma la viuda. La guía que nos acompaña asegura que el pintor debió de quedarse en el palacio de Godoy durante sus estancias en Sanlúcar de Barrameda, aunque yo no he conseguido averiguar si era de él o de su amante y luego esposa, Pepita Tudó, nacida en la cercana Cádiz. El casón se encuentra muy cerca, en la calle Las Descalzas, y está hoy destinado a apartamentos. Las buenas bodegas proliferan alrededor. No hay grandes rastros tampoco del ministro del rey, que se encariñó tanto con este lugar que llegó a crear un jardín botánico y cuyo legado fue asaltado tras el motín de Aranjuez (1808).

Godoy, odiado en su época por su excesivo poder a pesar de su origen más humilde, por sus abusos, por las riquezas y títulos que amasó de

la mano de

Carlos IV y por su relación con la reina María Luisa, fue defenestrado y huyó a un exilio del que no regresó.

De lo que sí hay constancia sin necesidad de archivos es de la mirada de Goya sobre la duquesa, inmortalizada en dos retratos únicos realizados en los arenales que le pertenecían, y de otro legado en la ciudad de Cádiz al que luego iremos. Lo que no han dicho las plumas, usando su terminología, lo han dicho los pinceles. Ni menos, ni más.

No hay por tanto ninguna prueba, ni documental ni a través de cartas, de una relación que la mitología ha construido para unir a Goya y la duquesa de Alba. Pero hay certidumbres que, sin rellenar con la imaginación, nos hablan de una conexión vital para el autor: el retrato de la duquesa vestida de blanco es de una exquisitez subyugante, cargado de esos pequeños detalles con los que Goya jugaba tan bien: el color rojo en los lazos de su cabello, su escote, su faja y hasta en la patita de su perra, además de en el collar; su cabello negro; el dedo que señala lo que es de su propiedad. María Teresa de Silva es una mujer rotunda, poderosa, atractiva, de la que se llegó a escribió, que «hasta el último de sus cabellos generaba deseo». Ese retrato, que hoy habita en el Palacio de Liria de los duques de Alba en Madrid en un contexto de lujo y poderío que contrasta radicalmente con el de Medina Sidonia, la casa que disputó a la de Alba el poder aristocrático siglos atrás, es de 1795. El duque aún vivía.

El siguiente, el que le hizo vestida de negro tras la muerte de su marido, añade unas particularidades elocuentes para subrayar esa relación privada.

Cayetana señala una pintada en la arena en la que figuran escritas dos únicas palabras: «Solo Goya». Un brindis para subrayar la elección de la duquesa, su voluntad, su exclusividad, su entrega. Una rara forma de dejar su firma. En uno de sus dedos, además, figura un anillo con los nombres de los dos. ¿Licencias del artista? ¿Deseos, realidades? ¿Añadidos más tardíos, como han señalado algunos? ¿Voluntad de la duquesa en el presente del cuadro o del genio en la representación posterior? ¿Fantasía, acaso venganza?

No sabemos si hubo entre ellos algo más que una relación de artista y modelo, de autor y cliente, de pintor y mecenas, de genio y musa, pero

¿quién lo necesita? Ya solo esto es una información enorme, especial, para

interpretar la importancia que tuvo en la vida y trayectoria de Goya, en sus anhelos, en su proyección, también por las veces que entre los grabados que componen la serie de Caprichos asoman los rasgos de la duquesa de Alba.

En uno de ellos, Volaverunt, ella parece estar emprendiendo el vuelo en una representación de la levedad, la ligereza, la volatilidad, acaso la inconstancia o la infidelidad, tocada por unas alas de mariposa y a lomos de unos seres deformados, según diversos especialistas. Ella luce perfecta con su ropa elegante, sus zapatos femeninos, su escote atractivo. Ellos son narigudos, boquiabiertos, asustados, brujiles. «Faltó del todo, se perdió o desapareció», es la definición que hace el diccionario de la RAE de la palabra volavérunt, y es lo que nos está diciendo Goya con ese uso del latín volare que ha elegido en ese Capricho 61 de los ochenta que componen la serie. La terrible fugacidad de la mujer, de esa mujer, está en su dibujo.

Y no será el único que destine a la duquesa. La misma temática parece abatirse sobre el propio autor como una condena inevitable en otro dibujo de la época en el que una mujer bifronte, con los rasgos de la duquesa de Alba y recostada entre cuerpos, divide su atención entre Goya —apoyado en su hombro con un gesto nada plácido, posesivo, mientras se aferra desesperadamente a su brazo— y la ensoñación ante un cielo oscuro. La mujer agarra con su mano libre la mano de otra persona que también tiene doble cara. Como es habitual en estos dibujos, los acompaña una figura grotesca, un sapo que pelea con una serpiente y otros personajes inquietantes. Uno de ellos, en una de esas miradas penetrantes que Goya dirige en grandes ocasiones al espectador, nos manda callar. Es El sueño de la mentira y de la inconstancia, del que hablamos páginas atrás al analizar los autorretratos, y un título que lo dice todo, y que va a recoger algunos de los temas que le están atrayendo en esos tiempos: la evanescencia o superficialidad representada en las alas de mariposa que, de nuevo, coronan a la mujer, los animales con connotaciones maléficas o monstruosas, el secreto, la noche. El dibujo no llegó a convertirse en grabado, tal vez porque representaba la doble relación de Godoy con la reina María Luisa y con su amante Pepita Tudó, según algunos estudiosos, o, más seguramente, porque representaba su propio sufrimiento ante una duquesa de Alba que tenía la atención puesta en otros y, solo escasamente, en él. El castillo de

fondo, como me señala Antonio Elorza, nos da señales de un poderío lejano, inalcanzable, imposible de olvidar en la oscuridad.

Como vemos en los dos descritos, Goya ya no solo dibuja, sino que nos habla con palabras llenas de sentido crítico, con lamento, con inteligencia.

Y esto adquirirá su máxima expresión en El sueño de la razón produce monstruos, el Capricho número 43, posiblemente la cumbre de su pensamiento y de su visión de la sociedad. En él y, sobre todo, en los dibujos preparatorios que les recomiendo buscar y analizar, es de nuevo el propio autor el modelo central. Duerme sin la paz del descanso, sino, por el contrario, doblegado por el sueño en una silla de trabajo, rodeado de pluma, papel y, sobre todo, de inquietantes aves nocturnas como búhos o murciélagos, además de un lince, esos animales de la noche que no transmiten precisamente serenidad, sino peligro y desazón. Y con él no solo duermen su cuerpo y su mente, sino sobre todo la razón, la bandera de la Ilustración, del pensamiento que había intentado abrirse paso frente al absolutismo, la Inquisición y los atavismos del pasado. El Siglo de las Luces está a punto de concluir con grandes incertidumbres en torno a Francia, el país de cabecera de los españoles y, por ende, en torno a España también. La libertad no ha avanzado gran cosa y, por el contrario, está a punto de retroceder.

En una explicación que el propio Goya hizo sobre este grabado nos dice que la fantasía unida a la razón es «madre de las artes y origen de sus maravillas». Sin ella, produce «monstruos imposibles».

El artista culminó sus grabados y los puso a la venta con un anuncio en el Diario de Madrid. Era el 6 de febrero de 1799. Este mismo año será nombrado primer pintor de cámara de Carlos IV. España se está abocando al desastre. Y Goya, hacia su absoluta consagración.

11

CAMBIO DE SIGLO

Los cambios de siglo parecen invitar a la modernidad y el avance en las personas y en las sociedades, pero reconozcamos que no siempre nos llevamos bien con ellos. Sin recurrir al desastre de 1898 y sus consecuencias, podemos recordar el que hemos vivido nosotros, el paso del XX al XXI, para comprobar cómo esa economía que creíamos segura, creciente y abundante estaba a punto de derrumbarse en una explosión de la burbuja inmobiliaria que aún hoy nos pasa la factura

de sus terribles secuelas. ¿Recuerdan? Creíamos que nos iba a estallar el efecto 2000, que dejaría sin funcionar ordenadores, infraestructuras y nuestra propia vida, que apenas estaba empezando a andar el camino de la dependencia tecnológica que nos hace tan rápidos como vulnerables, y lo que nos estalló fue la base de nuestra economía, la construcción y el turismo, el empleo de baja calidad que aún arrastramos. En el plano político, la democracia occidental había vencido tras el derrumbe del bloque comunista, el estado de bienestar parecía indiscutible y no podíamos ni imaginar que la estabilidad iba a durar tan poco tiempo por culpa de un atentado terrorista que iba a derrumbar un icono del capitalismo como las Torres Gemelas en Nueva York. El enemigo había sido comunista y, de repente, era islamista y se mezclaba en nuestro propio entorno. Las guerras ya no iban a limitarse a luchas entre países, sino que iban a extenderse a ideologías, a individuos de una rama enfervorizada del islam que, mezclados entre nosotros gracias a la libertad, nos han dejado cadáveres en Madrid, París, Niza o Casablanca.

El desconcierto llegó por tanto con el siglo XXI, como llegó también dos siglos atrás, en tiempos de Goya, cuando la España borbónica, colonial y aliada de Francia frente al enemigo inglés se iba a encontrar a las puertas de derrotas, hambrunas y la invasión por parte del propio y supuesto amigo galo, que iba a entrar aquí hasta la cocina. Las certezas se desvanecieron

entonces, como se desvanecieron las de quienes hemos vivido la llegada al nuevo milenio. Y los peligros que creíamos reales resultaron ridículos al lado de los que de verdad vinieron.

En aquel tiempo temían el contagio revolucionario, la potencia inglesa y la marcha atrás en la búsqueda de las Luces. Quién iba a imaginar entonces que España estaba a punto de sucumbir a una guerra de la Independencia, la revuelta de los españoles de a pie contra unos invasores crecidos y ante la ausencia cobarde de los reyes: Carlos IV, que ya se había visto obligado a ceder su poder a su hijo Fernando VII una vez, aunque con vueltas; y este Fernando, el rey Felón aunque también Deseado, que no perdía la oportunidad de agasajar a Napoleón para intentar apuntalarse en un trono que iba a ocupar, sin embargo, José Bonaparte.

Goya iba a sufrir todo ello, así como las muertes en esa época de su amigo Martín Zapater y de su esposa, Josefa Bayeu, pero también iba a crecer en su capacidad de reflejar el hundimiento hasta los infiernos de este país que él había visto y reflejado tiempo atrás bailando, coqueteando, amando, halagando, disfrutando. Aquello quedaba ya

tan lejos como su propia salud, como su juventud y como los protectores y seres tan cercanos que iban muriendo o cayendo por el camino, pero lo que sí prolongó y profundizó es en su investigación y su trabajo sobre las desgracias tan pronunciadas que los españoles iban a sufrir.

Pero hemos corrido mucho. Antes de llegar a la guerra hay otro aspecto clave en su concepción de lo que llama «los vicios» de España, y es el parasitismo, la miseria humana y la glotonería del clero, asunto que denuncia abiertamente y que combina con el reflejo de la brujería, los aquelarres y supersticiones que se extienden por el país en una dualidad que va a denunciar: los representantes de la religión oficial identificados con esos vicios y con una Inquisición sin compasión, por un lado, y la creencia popular en cualquier fórmula que pueda aportar soluciones que el Estado ni la Iglesia saben facilitar.

Ambos temas —clero y brujería—, dos caras de una misma moneda, han aflorado en los Caprichos grabados finalmente en 1799 y seguirán constantes en sus siguientes series de grabados (los Desastres de la guerra, especialmente), y en cuadros importantes realizados en ese largo periodo

hasta llegar a las Pinturas negras, el summum de prospección en el lado más oscuro del hombre y la sociedad que lo rodeaba cuando la luz ya se ha apagado. Merece la pena detenerse un momento en ambos.

12

LA IGLESIA, SU CRUELDAD Y SU HIPOCRESÍA

Este cambio de siglo estuvo cargado de contradicciones, tan habituales en realidad en todos los tiempos que sorprende que aún nos sorprendan. El adulterio se hacía común a la vista de todos en la corte y en la aristocracia: Manuel Godoy, por ejemplo, no solo fue el supuesto amante de la reina a la par que ministro de Estado y favorito del rey, sino que se casó con María Teresa de Borbón, prima hermana de este, condesa de Chinchón, en una boda concertada por María Luisa para mejorar su posición, a la vez que sentaba a su verdadero amor, la citada Pepita Tudó, a la misma mesa.

Mientras esto sucedía, la Iglesia y su Santa Inquisición adquirían un papel mayor que el que habían tenido con Carlos III para escándalo de los ilustrados, que aún intentaban denunciar los excesos de su poder punitivo.

Hipocresía, dobles raseros. ¿Les suena?

¿Qué había ocurrido? La Revolución francesa había desatado el miedo en la corte y, como resultado, un acercamiento a la Iglesia como freno a los desmanes. Así lo aconsejó por carta el embajador de España en París, Fernán Núñez: «Una inteligencia secreta entre la Corte y la Inquisición sería, a mi juicio, el mejor medio de contener el mal», como recoge Jeannine Baticle en su biografía, que subraya cómo el miedo al contagio revolucionario «hizo caer a la Iglesia española en la dictadura y el ridículo».

La Celestina, por ejemplo, que había sobrevivido criticada, pero no condenada, desde su publicación por Fernando de Rojas en 1499, fue prohibida por primera vez ¡en 1793! Esto nos da la verdadera medida del absurdo repliegue en las libertades que se vivió en esos años en que España volvía al túnel de la oscuridad. Habían pasado 294 años de libertad para Calixto y Melibea antes de quedar ridículamente sepultados bajo Carlos IV

mientras a su alrededor proliferaban los cuernos, y no solo.

Porque no eran las prohibiciones morales y las censuras intelectuales y políticas el único problema, obviamente. Sobre el terreno, doscientos mil frailes componían el clero regular, amasaban grandes propiedades y alentaban, como relata Antonio Elorza, «supersticiones y ceremonias estúpidas como que los fieles salgan de noche con faroles en busca de almas perdidas, crean escuchar el crujir de las cadenas o finjan quemarse los brazos con hachones como penitencia».

Todo esto tuvo un gran reflejo en las obras de Goya, que dedicó buena parte de sus grabados a denunciar los vicios de ese clero glotón, avaricioso, ocioso, cegado por el acceso al buen guiso y al buen vino, que gustaba de condenar al prójimo desde la hipocresía sin respeto alguno al mensaje de amor que desprendían las enseñanzas cristianas. La vida eclesiástica era una carrera de prestigio —o de supervivencia, al menos— y una forma de sustento seguro en un mundo sin oportunidades, y quien accedía a ella podía medrar y saciar sus apetitos mientras señalaba con el dedo acusador a los pobres laicos mortales, indefensos.

Goya nos dejó decenas de rostros de clérigos deformados por la malicia, risotadas vulgares, copas llenas aferradas por manos acostumbradas a tomar, nunca a dar, cuerpos orondos cubiertos por hábitos que podían esconder todo menos la evidencia de gula, hartura y deseo procaz, atuendos fastuosos que contrastan con la austeridad

que predicaban. En Sueño de unos hombres que se nos comían, dibujo preparatorio de uno de los Caprichos, cuatro clérigos se aprestan a comer con glotonería. De uno de ellos ha suprimido un elemento que figuraba en otro dibujo preparatorio anterior: una nariz fálica tan grande y erecta que debe sujetarla con un soporte mientras abre la boca para comer. Goya se burla del clero, lo satiriza, lo ridiculiza, lo critica y lo denuncia con una mordacidad y una mirada llenas de valentía. Estos dibujos desembocarán en el Capricho número 13, del que ha acabado por desterrar esa nariz fálica pero al que ha añadido un título que lo dice todo: Están calientes. No hay más que hablar.

Busquen todas las versiones.

Mientras Goya ahonda en la amoralidad del clero, lo hace también en la otra cara de la misma moneda, la brujería y superstición, que atraen a un pueblo ignorante, alejado del conocimiento y la razón, del que no solo son

responsables la pobreza y el hambre que se van disparando, sino la hipocresía de un régimen que censuraba los comportamientos del pueblo mientras exhibía su propia degradación con efecto bumerán al arrojar a la población a tablas de salvación tan falsas como la hechicería.

Porque Goya no solo está denunciando esa bajeza y el falso discurso en el clero, sino que también se concede atrevimientos semejantes al pintar a los más poderosos, y eso merece detenernos un momento en ello.

La relación de los españoles con el poder, al fin y al cabo, era —entonces como ahora— una asignatura coja, muy mejorable, al tratarse de un país donde la meritocracia no ha existido y donde la conexión y la cuna hacían el trabajo fundamental a la suerte. Si entonces la nobleza era una clase ociosa e ignorante, por lo común, y el clero un conjunto de rapiñas que lejos de trabajar se dedicaban a pedir, a vivir de los demás y perorar sobre el bien y el mal con más hipocresía que principios, hoy mismo comprobamos que los sistemas de ascenso social que nos habíamos procurado —la educación en primer término— han vuelto a fallar estrepitosamente tras la recesión de 2008. El pobre sigue siendo pobre y el rico, rico mediante la permanencia en colegios gueto —España está a la cola en diversidad de orígenes en la escuela, por ejemplo—, el enchufe que hace posible el acceso a los mejores puestos y el apellido consolidado en las esferas de poder. No es país, España, para los méritos. Ni entonces, ni hoy.

13

EL SEXO EN LA CORTE DE CARLOS IV

Seguimos en ese cambio de siglo en el que la orquesta del Titanic continúa tocando mientras el buque se aproxima a su hundimiento, y Goya está en su apogeo artístico, su mayor reconocimiento y una madurez explosiva en la que sigue avanzando a grandes saltos.

Son momentos de cuadros muy relevantes para la pintura y para la historia, como La familia de Carlos IV (1800) y el Retrato de Manuel Godoy de 1801. En este, pinta al llamado Príncipe de la Paz en su máxima plenitud, exultante en su uniforme de capitán general, opulento, tras vencer en la breve guerra de las Naranjas contra Portugal (mayo a junio de 1801), y le coloca la vara de mando entre las piernas para subrayar su simbología fálica. De dónde viene el poder.

También dejará su mirada implacable en La familia de Carlos IV, obra gigante, lugar de peregrinación en el Museo del Prado por ser retrato de una época crucial y por su capacidad para reflejar en él todos los matices que se dieron cita en ella: se atisba la introspección y escasos afectos entre los presentes (a excepción tal vez de los niños); también la desubicación de Carlos IV en su papel de rey y patriarca ante el poder de María Luisa, su esposa, que como ya hemos contado era la verdadera artífice de los manejos del reino. La mirada afilada de la reina es poderosa, así como el rango de un joven Fernando alejado de sus padres, contra los que pronto empezará a conspirar, junto a una mujer que esconde el rostro —la única que lo hace—

y que representa a su futura y aún indefinida esposa (por cierto, la primera que tuvo años después murió sospechosamente en un episodio que Antonio Elorza ha detallado de forma muy sugerente).

Desde el extremo izquierdo, y como Velázquez había hecho en Las meninas en 1656, Goya se exhibe sabio, meritorio, físicamente presente, artífice de una composición única para la historia. Todos portan sus condecoraciones, sus bandas o toisones que les corresponden, los símbolos de su poderío; la mera exhibición de los catorce personajes que componen el cuadro ya lanza un mensaje de dinastía sin riesgos de extinción ante las amenazas que llegan de Francia.

Fijémonos sin embargo en lo que está en el centro de la composición, aclarado por una luz que atrae nuestra mirada hacia ese punto: en

primer lugar los brazos desnudos de María Luisa, que en un cuerpo poco agraciado, a ella le gustaba lucir porque eran una parte hermosa de ella; pero sobre todo, que entre ella y el rey tontorrón está el mencionado infante Francisco de Paula, al que las habladurías y el parecido físico vinculaban a Godoy. La reina le da la mano, pero de ella asoma un pene, o eso es al menos lo que han visto tantos críticos en ese centro de la imagen.

Goya se había convertido apenas un año atrás en primer pintor de cámara del rey, el número 1 del reino, y se atrevía a traslucir su lectura inteligente de la cuestionable situación de la familia real y plasmarla en obras oficiales, ya no solo en los grabados. La de Juan Carlos I y Sofía no ha encontrado un retratista oficial tan valiente o al menos tan rápido y, para nuestra vergüenza, hay que anotar que solo después de que la justicia suiza se pusiera en marcha ante la detección de dinero oscuro y de que la amante del rey español, Corinna Larsen, y el comisario Villarejo encendieran el ventilador se desmoronó su situación hasta tal punto que el ya exmonarca optó por expatriarse en Emiratos Árabes Unidos. Donde sigue al cierre de este libro. Y a pesar de la democracia.

Lástima que no exista un Goya en nuestro tiempo. El retratista de la familia real, Antonio López, tardó veinte años en culminar su trabajo frente a la rapidez del zaragozano, que después de un viaje a Aranjuez para captar retratos de cada miembro de la de Carlos IV fue capaz de hacer lo que hizo.

Del retrato de López de los miembros de esa familia a partir de fotos de Chema Comesa, mal que nos pese, ni siquiera cabe leer incomodidad alguna, vericuetos personales y disgustos que ya en 2014, cuando lo

concluyó, estaban a la luz del público. De hecho, Juan Carlos I acababa de abdicar y su relación con Corinna Larsen había saltado a la luz.

No podemos abarcar aquí todas sus grandes obras ni es el objetivo de este libro, pero añadiremos otras tres importantes cimas que aluden a este contexto. La primera es La condesa de Chinchón (1800), otra de las enormes obras de Goya que no solo nos cuenta un rostro, sino que además refleja las interioridades de una mujer con la maestría de la que era capaz, a la vez que expone un episodio enjundioso de la historia de España. Nos paramos un momento en ella.

La condesa era una mujer muy querida por Goya porque era hija del

infante Luis Antonio de Borbón, hermano desterrado de Carlos III, que había apoyado y acogido en todo momento al zaragozano en sus inicios en la corte. Este infante fue, de hecho, su primer promotor en la corte, un gran mecenas y un motivo de enorme felicidad para Goya, que contó en sus cartas a Zapater sus encuentros, su sintonía, sus salidas juntos a cazar y el tiempo que pasó con él y su gran familia en el palacio en el que estaba desterrado en Arenas de San Pedro (Ávila).

Muchos hijos segundones, como sabemos, estaban destinados a la vida eclesiástica y Luis fue designado cardenal y arzobispo ¡a los ocho años!

Pero no era esa su intención. Le gustaba cazar, vivir, amar y, tras desafiar su camino trazado, se casó en matrimonio morganático en 1776 con María Teresa de Vallabriga y Rozas, hija de un oficial de caballería, y fue desterrado. Los hijos que tuvieron perdieron el apellido Borbón porque el rey no quería desafíos dinásticos fuera de control. En el retrato que Goya hizo de esta familia en 1784, la futura condesa de Chinchón, entonces niña, se aproxima al joven Goya con una curiosidad y un aire travieso que él regala a su espectador como un momento esplendoroso, un auténtico respiro entre las seriedades de los adultos. Goya siempre gustó de los niños, los pintó con toda la carga de ingenuidad o picardía que precisara. Y antes también la había pintado a ella sola.

La niña tuvo un triste destino, pues a los cinco años, tras la muerte de su padre y por tanto después de esos retratos y esa historia común con Goya, fue separada de su madre y encerrada con su hermana en un convento en Toledo, de donde solo salió para casarse con Godoy en 1797. María Luisa la

eligió para mejorar la posición de Godoy al emparentarle con sangre real y, al mismo tiempo, para intentar alejarle de su amante, Pepita Tudó, de una forma que ella pudiera controlar. En la misma jugada, Carlos IV restablecía a sus primos y su tía, que podían volver a usar el apellido Borbón y los títulos, aunque fuera en contra de las órdenes que había dejado escritas su padre, Carlos III.

El retrato que Goya le hace en 1800 adquiere ese sentido histórico, casi periodístico, que él era tan capaz de reflejar: Godoy y María Teresa se han casado, ella está embarazada y está estrenando una vida en la corte plena de supuesto brillo, restablecido el honor de su familia y su apellido. Pero él mantiene abiertamente su relación con Tudó, sin esconderse de las miradas e incluso sentándolas en la misma mesa a las dos ante sus invitados. Por todo ello Godoy era odiado,

cada vez más odiado, al tratarse de un hombre que exhibía su poder, sus mujeres, sus deseos, su adulterio, sus ambiciones, su hilo directo con los reyes y, en palabras de Antonio Elorza: «al subordinar en un momento dado el sueño de la Ilustración por el sueño de su dictadura y poder personal». Pero esa es otra historia.

Por todas estas circunstancias y por el afecto que profesaba a la joven y cornuda condesa de Chinchón, sin duda, Goya pinta un retrato bellísimo, conmovedor, de una mujer luminosa, a pesar de su fondo negro, y que contiene los claroscuros del caso y del momento. María Teresa, por cierto, nunca se pudo adaptar a esta vida de hipocresía y adulterio y pronto se retiró dejando atrás incluso a su pequeña hija, Carlota de Godoy y Borbón, a la que la reina María Luisa amadrinó. Más curiosidades para la historia.

Los otros dos trabajos que no pueden quedar sin reseñar son La maja desnuda y La maja vestida, pintadas entre 1800 y 1807 por encargo de Manuel Godoy, que representan según los diversos estudios y testimonios a la joven Pepita Tudó (en 1800 ella tiene veintiún años y Godoy, treinta y tres).

En el primer caso, he ahí un monumento a la hermosura más limpia, más despejada, sin escondites, en el que se ha considerado primer desnudo integral en la historia de la pintura española, a partir de un cuerpo entregado sin complejos a la observación ajena, sin pudor, sin hojas de parra ni esquinas de túnicas sobre el vello púbico, que se exhibe por primera vez de

esta manera frontal para disfrute del poderoso Godoy. Los pechos son tan perfectos como irreales, según han analizado expertos, por una firmeza en el derecho y un paralelismo con el izquierdo que no acompaña la postura y la inclinación. Pero lo importante es la serenidad de ese desnudo, que nada tiene que ver con las temáticas que aprovechaban pintores y clientes para asomarse a los cuerpos —lo mitológico o lo celestial—, sino que confronta al espectador a la pura carne, al deseo y a la vida, en desafío a la mojigatería de la época anterior (Carlos III) y también en sintonía con esa época (Carlos IV y María Luisa) en la que se relajaron las costumbres en la corte de Madrid. Goya no dejaba así ninguna temática, ningún género, ningún área por tocar desde su versatilidad infinita.

Había hecho pintura religiosa clásica como la que bordó en el Oratorio de la Santa Cueva de Cádiz (¡búsquenlo!), un ejemplo bastante desconocido pero luminoso de la magnitud de su oficio, con un Judas de espaldas al espectador en la Última Cena, como iba a retratar

después a los soldados franceses que fusilaron a los alzados de 1808: de espaldas.

Había hecho esa pintura religiosa, decíamos, como había impreso estampas contra los vicios del clero. Había pintado escenas populares digeribles para la monarquía y otras de gran denuncia social. Había hecho retratos, paisajes. Había abordado ampliamente la naturaleza, los rostros humanos de cualquier índole: niños, mujeres, albañiles, vendimiadores, prostitutas, alcahuetas, gente de parranda y gente en asaltos en caminos. Y ahora desnudaba, no a una joven, sino a una sociedad que disfrutaba del sexo y del adulterio sin esconderse.

Por si las moscas, también la reprodujo vestida.

Ambos cuadros no pasaron desapercibidos a la Inquisición, que abrió a Goya un procedimiento cuando la colección de Godoy pasó a ser inventariada (1813) y analizada por el dichoso Santo Oficio (1814). El hecho de que conviviera en una habitación privada del poderoso Godoy con la Venus del espejo de Velázquez y otras dos de Tiziano provocó que fuera considerada una «Venus» de Goya. Pero la denominación cae pronto y la propia Inquisición se refiere a ellas como «pinturas obscenas» que representan a una maja, y nada más. No hay diosas, ni cupidos, ni excusas mitológicas como las de otros artistas que se pusieron las botas (o sus

clientes) con desnudos de significado más espiritual. Aquí la carne era carne y la censura era censura y además creció espectacularmente en esa época. Los amores a la vista de todos del Príncipe de la Paz hacia esa mujer gaditana hija de un capitán fallecido y la desgracia que cayó sobre María Teresa de Borbón eran episodios que pasaban a la historia mientras él se exiliaba tras perder el poder.

La política está ya en la obra de Goya en toda su dimensión y esto se irá acentuando en las casi tres décadas que le quedan de vida. Las de su madurez, su plenitud, su gloria, sus pérdidas, su propio exilio y su forma de excavar con el pico y pala que componen sus ojos y su pincel hasta llegar a los socavones más embarrados, oscuros y siniestros en los que va a chapotear España. Que son muchos.

Ya estamos en el siglo XIX, rumbo a los desastres de la guerra.

14

LA AMISTAD AMOROSA O LA AMBIGÜEDAD CON SU

AMIGO ZAPATER

El momento estelar de Goya en la corte ha pasado y la causa ha dado pie a muchas interpretaciones. Una es que la propia reina, cincuentona y avejentada después de más de veinte embarazos, empieza a confiar su imagen a un francés, Jean Bauzil, pintor de cámara desde 1797, que la rejuvenece en sus retratos. Los que hizo Goya de María Luisa fueron bien recibidos por ella, según dejó escrito, pero Jeannine Baticle encuentra muy probable que los comentarios de la vox pópuli sobre su fealdad y su vejez le hicieran mella. Y lo cierto es que, desde 1802, la familia no vuelve a encargar ningún retrato a nuestro pintor. «No nos cansaremos de repetir que el maestro aragonés no se inventa nada, ni con las guapas ni con las feas», escribe la gran biógrafa del pintor.

Pero no es el único factor. Están tan equivocados los Borbones, tan fascinados con el nuevo poder de la corte imperial napoleónica de la que son serviles aliados, que incluso en el plano artístico empiezan a preferir a artistas franceses para importar una recuperación del modelo de la Antigüedad y el estilo pompeyano de decoración que ahora se estila en París. Y esto no solo afecta a Goya. Ni él, ni Maella, ni Vicente López recibieron entre 1800 y 1808 encargo alguno para hacer más frescos.

Tampoco eso significa una caída en desgracia, porque Godoy le sigue encargando obras notables para decorar su palacio y a Goya nunca le falta trabajo. Por el contrario, además de su alto sueldo en la corte ingresa la remuneración de todos sus trabajos privados. En esos años realizó más de treinta retratos de inmensa calidad para aristócratas y burgueses ricos que le permitieron amasar buenas ganancias. El éxito le sonríe a él y a su bolsillo,

sin duda, pero ya no hay más proyecto de país que el deterioro nacional que se vislumbra en la sumisión a Francia y a sus crecientes exigencias.

Es sin duda un tiempo de enorme cambio, tanto en la corte como en su vida, de la que hay pocas referencias en ese momento. Moratín, que solía registrar sus encuentros con Goya en sus Diarios, no vuelve a citarlo desde septiembre de 1802. Tampoco hay cartas a Zapater desde 1801, aunque se sabe que este pasó algunas temporadas en Madrid antes de su muerte en 1803, por lo que cabe deducir que ambos no necesitaron relacionarse por correspondencia (Xavier de Salas). La duquesa de Alba ha muerto en 1802, y ha dejado en testamento, por cierto, una pensión vitalicia de diez reales diarios para el hijo de Goya. Y en 1803 Goya cede al rey los cobres de los retratos de los Caprichos, que había retirado de la venta dos días después de su

publicación en un ambiente de creciente censura y tras vender solo veintisiete ejemplares, la mayoría a extranjeros. Lo hace a cambio de una pensión para su hijo. Su expediente personal en los archivos del Palacio Real también tiene una inmensa laguna entre 1803 y 1811.

Se trata, como vemos, de años de pérdidas que debieron resultar terribles para nuestro hombre, que contempla el deterioro del país, el fin del sueño ilustrado y el límite que la edad, la enfermedad y la muerte o exilio de seres queridos ha ido imponiendo a sus aficiones, sus diversiones y su intensa vida social.

En este sentido hay alguien que merece que nos paremos un instante, y es Martín Zapater, al que ya hemos enterrado sin haber profundizado lo suficiente en la importancia de su intimidad, su camaradería y su conexión con Goya, a la que no falta una faceta carnal que ni la historiografía ni la leyenda nunca han aceptado, al menos no plenamente.

Martín Zapater, nacido en 1747, un año después que Goya, era ese amigo de infancia zaragozana con el que compartió escuela, pobreza, correrías, complicidades y que, mientras el pintor iba creciendo como tal, fue convirtiéndose no solo en un industrial y comerciante de éxito, sino también en un importante ilustrado de la sociedad zaragozana. Promovió instituciones como la Sociedad Económica de Amigos del País de Aragón, uno de esos foros en los que las ideas liberales podían circular en tertulias

pese a la censura oficial, o la Real Academia de Bellas Artes de San Luis.

Zapater siempre permaneció soltero.

En la representación de Goya que los biógrafos más tempranos y la mitología subsiguiente construyeron, el artista era un prototipo de macho aragonés recio, irónico, leal, amante de la buena vida, la caza, los toros, capaz de hacer grandes amigos y amigotes en todas las clases sociales y de abrirse camino con carácter, con decisión, sin miedo a decir verdades y con una seguridad sin fisuras. También amante del dinero, de medrar y de las mujeres atractivas, entre las que la duquesa de Alba ha fulgurado siempre con luz propia en el relato de su carrera. Su temperamento se ha identificado así con el de un español de a mucha honra, ese Paco Rabal de la película Goya en Burdeos, de Carlos Saura. O con lo que algún experto identifica irónicamente como «un español de Vox» conforme a cierto imaginario popular que así le ha querido ver. «Era pendenciero, mujeriego y

pícaro», escribió el mismísimo nobel de Literatura bosnio Ivo Andrić en 1928, sin duda confundido por esas primeras biografías cargadas de bulos.

Algunas de esas cosas son mentira y otras verdad, o así queda atestiguado en sus cartas o en las de sus contemporáneos. Pero no deja de ser muy curioso cómo, entre las únicas certezas afectivas que sí podemos constatar en medio de todas las leyendas, el amor por su Martín Zapater nunca ha sido subrayado en su justa dimensión. Ni siquiera el australiano Robert Hughes, considerado una de las mejores plumas de no ficción del último siglo, gran crítico de arte de Time, que nos dejó la biografía mejor narrada y de mayor valor literario de Goya, se libró de ese halo de la leyenda del macho ibérico que rodeó a un autor que, sin embargo, se caracterizó más por su sensibilidad y su tratamiento emocionado de los niños y las mujeres que por la testosterona. Podríamos haber esperado menos prejuicios por parte de un anglosajón de gran conocimiento, pero tal vez precisamente por ello también picó en el anzuelo de los clichés y escribió cargado de ellos. Al menos, respecto a los deseos de Goya.

Hughes (1938-2012) constituye uno de esos casos de embeleso y obsesión por Goya del que —lo sé— yo tampoco me libro. Su dedicación, además, arranca a partir de un accidente en Australia que lo postró en coma durante semanas en las que las imágenes del autor, de sus cuadros, de la oscuridad y

el pesar al que sucumbió le hicieron conectar con él de forma profunda y extraordinaria. «Gracias a este accidente he conocido intensamente el dolor, el miedo y la desesperación; y puede que un escritor que no haya experimentado el miedo, la desesperación y el dolor no sea capaz de conocer a Goya del todo», escribió.

Pues bien, este Robert Hughes que tanto lo estudió, lo investigó, lo comprendió y que nos dejó la tamaña y conmovedora biografía de Goya que no deben dejar de leer, además de un documental fácil de encontrar en YouTube, se atreve a señalar a las mujeres que Goya seguramente deseaba y no se fija en ningún momento —al menos en el plano amoroso— en el hombre al que sabemos fehacientemente que sí deseó: Martín Zapater.

¿Curiosa omisión por prejuicios, porque Goya le rompía los esquemas, como nos los rompe a nosotros en todo momento? Lo dejaremos ahí.

El asunto es que, gracias a Martín Zapater, para empezar por reconocerle la gran deuda que le guardamos, tenemos las noticias más

íntimas, cercanas y auténticas del autor, que como sabemos no se explayó por escrito. También tenemos la desgracia de que no se conserva ninguna de Zapater y ni siquiera sabemos por qué —si es que Goya no las guardaba, las destruyó o su hijo o su nieto no las valoraron como debían— pero al menos conocemos las que viajaron de Madrid a Zaragoza, donde su amigo de la infancia residió y prosperó como comerciante a lo largo de toda su vida. El sobrino de Zapater, Francisco Zapater y Gómez, las recopiló y conservó, y publicó lo que quiso de ellas en 1868 en una versión edulcorada y religiosa en la que está muy constatada la censura y las omisiones a las que las sometió. Lo cierto es que después se fueron vendiendo, separando, y ha costado estudiar el conjunto. El Museo del Prado tiene el principal lote, 118 cartas, y las demás están dispersas. Numerosos fragmentos citados por el sobrino no han aparecido en las cartas hoy conocidas, por lo que se contabilizan como desaparecidas. Y también ocurre a la inversa: comentarios soeces y dibujos procaces de penes, por ejemplo, o alusiones escatológicas a las que ambos eran aficionados en el marco de su intimidad no están en esa primera versión. Aún hay mucho por descubrir.

En esas cartas, Francisco es persona y no genio y eso es lo que les debemos: cuenta y detalla a su amigo sus avatares financieros, lo que cobra y lo que le

deben; le encarga recados domésticos para sus padres o para sí mismo; le agradece el envío de una bata, por ejemplo; le muestra su interés por un perro; le va contando los nacimientos de sus hijos, las enfermedades o el estado de salud de su esposa y de sí mismo, le transmite alegrías por sus primeros contactos con el infante Luis de Borbón —el hermano de Carlos III desterrado—, con los monarcas, con las aristócratas que le van abriendo las puertas o los grandes encargos que le entusiasman. De esas cartas colegimos los estados de ánimo de Goya, su cansancio, su hartazgo, su evolución, su eterna capacidad para ilusionarse una y otra vez a pesar de todos los avatares, su alegría burlesca, su profundo humor sardónico o sus críticas a sus enemigos, que les hacían cómplices. No hay crisis que lo tumbe, no hay muerte que lo amilane, no hay enfermedad que lo deje fuera de combate, no hay adulación que le valga. El pintor se ve siempre llano y recio, de una pieza. El pintor siempre renace y lo hace con energía, con nuevos proyectos, con adquisiciones que le gustan: desde un birlocho tirado por caballos con el que por cierto se accidenta, hasta unos chorizos, una capa o una casa nueva.

Se queja en sus cartas de no tener tiempo para detallar más, que corre apurado para entregar esto o lo otro, pero lo cierto es que es a través

de esas 147 cartas escritas a lo largo de casi tres décadas como hemos podido descifrar buena parte del carácter de la persona de Goya, más allá del autor que siempre guardará misterios para nosotros.

¿Ven cuánto hay que agradecer a Martín Zapater? Pero la parte más soslayada, más ignorada por los estudiosos y comentaristas, es el carácter amoroso de su relación. Veamos.

Así le escribe en tres cartas de 1790:

Mío de mi Alma, estoy en pie pero tan malo que la cabeza no sé si está en los hombros sin gana ninguna de comer ni de ninguna cosa. Solo, solo tus cartas me gustan y solo tú, no sé qué me sucede, ay de mí que te he perdido y perdido, el que te idolatra, acaba con la esperanza de que has de pasar los ojos por estos borrones y se consuela. Querido mil.

El mayor bien de cuantos llenan corazón, acabo de recibir la inapreciable tuya; sí, sí que me avivas mis sentidos con tus discretas y amistosas producciones, con tu retrato delante tengo la dulzura de estar contigo, ay mío de mi alma no creyera que la amistad podía llegar al periodo que estoy experimentando, ni acierto con la pluma mirando tu copia siempre. […]

Ven, ven luego que ya he compuesto el cuarto que hemos de vivir juntos y dormir (remedio que echo mano cuando me asaltan mis tristezas). […]

Toma lo que no puedo darte.

Y se despide añadiendo a esto dos dibujos que algunos han interpretado como una vulva y un pene rodeados de resplandores, y otro como la representación de dos vírgenes (!), igualmente rodeadas de resplandores…

Ustedes pueden buscarlos, yo veo una vulva y un pene. Mercedes Águeda y Xavier de Salas, editores de las cartas de Goya a Zapater en su versión más prestigiosa, reconocen en sus notas que en su primera edición, en 1982, no interpretaron estos dos dibujos. En la actual, editada en 2003, sí se atreven a inclinarse por su «carácter sexual» frente a la experta Rodríguez Torres, que cree ver a la Virgen del Pilar y del Carmen en esos dibujos (¡) o el más explícito Mercadier, que resuelve así el jeroglífico: «Toma lo que no puedo darte, lo femenino de lo masculino». De Salas y Águeda concluyen que, por mucho que estuviera extendido en ese tiempo un estilo romántico en la correspondencia, estas cartas «están impregnadas de una ambigüedad

como no se han registrado en ninguna otra de las hasta ahora transcritas».

O esta otra:

Ni por más silencio, ni aparente olvido. pienses que me ha pasado por la cabeza que dejas de ser mi Lizanero principal. Yo estoy en Valencia que he venido con mi mujer […] Si no fuera porque la licencia me la han dado determinadamente para Valencia te iba a ver, cara de oso. […] A Dios tuyo siempre y siempre contigo.

Lizanero era una expresión propia y cariñosa que muchas veces le dedicaba.

Y así sucesivamente.

Las cartas están plagadas de unas expresiones de intimidad que en todo caso se vivían con la naturalidad de una época que podía tener códigos diferentes, pero que bien podemos comprender en sus alusiones sexuales de total confianza en el marco de una relación de unidad plena y cargada de humanidad. Es lo que se ha definido como «amistad amorosa» y que aún rechina en una España contemporánea donde en ciertos círculos aún hoy se rechaza la homosexualidad, que incomoda a sectores conservadores que vuelven a querer sacar su visibilidad de la escuela y de la sociedad en general. No es un fenómeno exclusivamente español, baste recordar el shock que aún genera la intimidad de iconos viriles como Rock Hudson, Cary Grant, Marlon Brando o Ricky Martin. Pero en España, además, lucha contra un oscurantismo de la mano de la Iglesia católica que ha sabido colocar siempre un velo sobre la intimidad que quería castigar.

El amor que Goya siente por Martín Zapater y las referencias a compartir la cama han sido curiosamente pasadas por alto en la bibliografía y esa relación es uno de los enigmas más escurridizos en torno al pintor, pero lo que importa aquí, lo constatado, es que ambos se extrañan, se buscan, se ayudan y esa lealtad fue un bien capital para Goya. Y, hoy, para todos nosotros.

15

NO HAY MÁS HÉROES QUE LOS MUERTOS

La muerte de Martín Zapater en 1803, por todo esto, nos deja en el vacío y la oscuridad sentimental sobre el hombre que es Goya, del que a partir de ahora apenas vamos a tener que aferrarnos casi exclusivamente a sus obras para comprender su ánimo. Tiene

cincuenta y siete años y, para nosotros, como suponemos para él, es como si una luz se hubiera apagado para siempre. Podemos imaginarlo triste, aislado en sí mismo por su sordera ya muy prolongada, por el deterioro de la corte y las pérdidas.

Pero no haríamos bien. Él siempre se reinventó, siempre se recuperó.

De las pocas cosas que sabemos de él en ese año 1803 en que murió su amigo, por ejemplo, una es que compró por ochenta mil reales una casa de dos pisos en la calle de los Reyes, número 7, que se proponía alquilar.

También, que consiguió un ayudante y aprendiz pagado por la Casa Real, Luis Gil Ranz. En 1805 celebró la boda de su hijo, Javier, de veinte años, que se casó con la joven Gumersinda de Goicoechea, hija de una familia de su círculo. A ambos pintó unos retratos delicados, memorables, llenos de esperanza y de futuro.

Ya sabemos que no le gustaba escribir sobre el significado de su arte ni su pensamiento político, ni siquiera en sus cartas a Martín Zapater, lo que hace suponer que el ego y la autorreferencia no guiaban sus pasos como a tantos autores de escalones muchísimo más bajos que los suyos. Y no porque no se considerara relevante, ya lo sabemos, pues no arrastraba problema alguno de inseguridad o autoestima en su producción. Sino más probablemente porque creía en el poder de su obra para explicar por sí sola su significado. La obra hablaba por sí misma. Lo que sí hará será ahondar en esos dibujos y grabados que aún no le han procurado fortuna ni éxito

como habría deseado para crecer en independencia, pero en los que ha aprendido a volcar sus indagaciones más intensas y profundas sobre lo que está ocurriendo en España. Se avecinan los desastres, los de la historia de España y los de sus grabados.

Conviene dejar claro que Goya no era un héroe, ni un santo, ni un mártir.

Ilustrado, sin duda. Crítico con los excesos del poder, con el abuso que implicaban los matrimonios desiguales, la prostitución, la ignorancia o la hipocresía del clero, hasta la médula. Pero él era un superviviente. Un pintor de la corte, un servidor de reyes y un devoto, en primerísimo término, de la verdad a través del arte. No se le conoce una entrega pía a la religión, pero sí grandiosas obras religiosas. No se le conocen prácticas supersticiosas, pero sí un registro perfecto de la devoción al cabrón diabólico al que las brujas entregan y sacrifican

bebés. No se le conoce una oposición al régimen, pero sí un compromiso con la autenticidad de su testimonio. Goya era sobre todo fiel a la verdad. Física, ideológica y sentimental. A la Verdad en mayúsculas.

Era sobre todo fiel a la franqueza de su forma de expresión, a la sinceridad como una virtud suprema que le servía tanto para reflejar la finitud en unos simples pavos muertos que componen un bodegón memorable como el control en la mirada de la reina María Luisa, la tontuna en la de Carlos IV o la felonía en la de Fernando VII. Todo eso supo pintar.

A todos ellos va a servir y a pintar con entrega, como hará también con el rey José Bonaparte cuando Napoleón se la juegue a los Borbones a pesar de su cargante obsecuencia, su servilismo, e instale a su hermano en la corte.

Tanto Fernando VII como Carlos IV —que ya se habían enredado en una corta proclamación y abdicación respectivamente— y demás sucesores han sido engañados para ir a Bayona, donde se verán forzados a abdicar y emprenderán un exilio que implicará el abandono del pueblo español a su suerte, a la invasión, a la hambruna y el desastre. La población civil hizo el resto.

Nada bueno salió de esa guerra, que sembró los siguientes y constantes conflictos del siglo XIX e incluso XX en España, desde los alzamientos tras la vuelta de Fernando VII, hasta el golpe de Riego, la guerra y la represión siguiente, las guerras carlistas y un deterioro progresivo del reino que, pese

a la fecha marcada en rojo de 1898, conoció en la Guerra Civil el mayor duelo a garrotazos de la historia reciente. Y así parece que seguimos, en el enfrentamiento cainita en tantas áreas geográficas e ideológicas del país.

Nada bueno salió, decíamos, salvo tres cosas, con permiso de la Constitución de Cádiz: tres obras gigantes, posiblemente las mayores del arte español de toda su historia, con permiso esta vez de Velázquez. Y son: El dos de mayo de 1808, Los fusilamientos del tres de mayo y la serie Los Desastres de la guerra.

Poco se sabe de cómo pasó Goya esos terribles años de 1808 a 1814 que duró la guerra de la Independencia, ni si vio de primera mano el levantamiento contra los mamelucos o las ejecuciones que inmortalizó al acabar la guerra, pero sí sabemos que atestiguó o aprendió lo

suficiente como para actuar de reportero de guerra y reflejar el fuego interior que arrasó a sus protagonistas más allá del de los morteros, el horror de la violencia, la conciencia repentina de la muerte o la inconsciencia previa a la lucha.

La guerra se cebó además cruelmente con Zaragoza, su ciudad, que perdió más de la mitad de sus cincuenta y cinco mil habitantes en los dos asedios que sufrió, la mayoría por hambre y enfermedades (Baticle). El general Palafox llamó a Goya para que viera las ruinas de su propia ciudad.

Sabemos que el artista hizo ese viaje a Zaragoza en octubre de 1808, donde pudo comprobar de primera mano las muertes, la desolación y la bravura de los españoles menos poderosos, que estaban defendiendo lo que los monarcas no habían sido capaces ni iban a ser capaces de defender. Las imágenes que allí vio inspiraron los primeros Desastres, ya que recogen escenas que otros artistas pintaron en ese momento. Goya tenía ya sesenta y dos años y podemos imaginar la crudeza de su experiencia, la tristeza al descubrir iglesias o edificios que él conocía y donde su padre había trabajado como dorador, destruidas por las bombas, y seguramente la muerte de conocidos o amigos.

En esos tiempos, por traer un detalle de lo que se vivía al otro lado de la frontera, Carlos IV había solicitado a Napoleón una granja con ovejas para su destierro. Y Fernando VII, aún llamado «el Deseado» por españoles que

ni siquiera sabían que los había traicionado, seguía ensalzando al emperador que ya había conquistado Europa y que ahora estaba masacrando España.

Lo que no sabía Napoleón —ni probablemente Fernando— es que en el momento en que Murat ordenó abrir fuego contra los españoles de a pie que se habían amotinado el 2 de mayo en Madrid, estaba firmando su derrota.

Su derrota moral. El emperador francés creía que podía someter a España con facilidad y asegurar Portugal para combatir mejor contra su enemigo inglés, pero no contaba con el patriotismo español, que fue desdeñado entonces como suele ser desdeñado hoy. Y véase si no el auge de Vox, la invasión de banderas españolas que antes solo ondeaban por la Selección de fútbol, el madrileñismo de Isabel Díaz Ayuso y la nueva movilización españolista del PP tras los años de desafío independentista desde Cataluña.

Nada es gratis. Aquella invasión foránea de los franceses, decíamos, unió a los españoles como no les había unido ninguna injusticia, hambruna o pobreza en los tiempos precedentes.

Napoleón había engañado a Carlos IV al hacerle creer que le iba a restituir en el trono tras su abrupta abdicación en Fernando VII; a este le hizo creer que le iba a apoyar frente a las pretensiones de su padre; y a Godoy le hizo creer que le iba a dar un reino en parte de Portugal. Es decir, Napoleón engañó a todos, pero no a los españoles.

Que España tuviera dos reyes de pocas luces no significaba que el pueblo fuera tan fácil de someter. Y que los ilustrados hubieran buscado en Francia el modelo al que querían parecerse no significaba que fueran traidores. La invasión, por eso, fracasó sentimentalmente desde el principio al aunarse la resistencia de los españoles de a pie y la rápida oposición de los intelectuales que, aunque afrancesados, eran patriotas. Incluido Goya. Al menos, al principio de la ocupación.

Su mirada captó todo esto en las tres obras mencionadas. No dibujó un ejército valiente, no glorificó a los soldados, como no había glorificado nunca en sus retratos a los monarcas a los que sirvió, no como propagandista de ninguna causa, como nunca había servido. Una vez más, solo reflejó la realidad, como un reportero fiel, sin adulación a los vencedores, sin censura a la extrema crueldad. La víctima era su única

elección y los verdugos, fueran españoles o franceses, el objeto último de su inmisericorde mirada que les iba a condenar para la historia.

Es tal su sensibilidad y su entrega que parece volcar en esos modelos muertos o sufrientes de los Desastres el amor que les ha faltado en la hora final de su vida. Goya parece poner de su parte para capturarlos, para retenerlos, para dotarlos de contenido y de aura en un clamor contra el absurdo de su sacrificio. Para que no olvidemos nunca la maldad de sus atacantes, de sus violadores, de quienes son capaces de causar tanto dolor.

Para que no olvidemos la maquinaria vertiginosa y absurda que es la guerra, insaciable, capaz de tragar muerte tras muerte sin que nunca fuera suficiente. Se calcula que murieron más de trescientas mil personas en la contienda, como murieron más de quinientas mil en la guerra civil española.

Las rimas de la historia, una vez más, regresaban a la costa de la desgracia para depositar nuevos cadáveres.

Sus Desastres de la guerra, la serie de grabados que fue trabajando a lo largo de esos años y que no publicó en vida, recogen la salvajada que suponía la muerte en plena juventud, con cadáveres de bellos cuerpos masculinos amontonados en escorzos sombríos; el sufrimiento de madres y niños ante las pérdidas amasadas en carromatos precarios; las violaciones de mujeres a la vista de otros; las torturas, mutilaciones, miembros arrancados y exhibidos en árboles tan castigados como las ramas sajadas de las que colgaban; el hambre que padecieron niños y familias pobres frente a quienes especularon con la escasez.

Las posturas de esos cuerpos, que en ocasiones recuerdan tratamientos religiosos que él había hecho de la muerte y descendimiento de Cristo, por ejemplo; o los estudios anatómicos que se vislumbran detrás de un trabajo tan armonioso en su dolor y en su espanto como exacto en su meticulosidad reflejan un dominio y una madurez como nunca antes se había alcanzado en el reflejo de una guerra. Más de un siglo después, la pareja que firmaba como Robert Capa hizo este trabajo en la guerra civil española con la cámara de fotos, pero no hay imagen que no hubiéramos visto ya en los Desastres de Goya. Muerte de un miliciano, icono de la desgracia española del siglo XX, no tiene nada en su composición ni en su contenido que no tuvieran ya grabados como Grande hazaña, con muertos, Carretadas al cementerio, Caridad o Enterrar y callar. Por el contrario, aunque Goya sea patriota nunca tomará partido por los verdugos, aunque actúen en nombre de esa patria. Denuncia la muerte, no su causa.

En Posguerra, monumental obra sobre la Europa posterior a la Segunda Guerra Mundial, Tony Judt cuenta cómo tuvieron que pasar muchos años para que los alemanes aceptaran ver imágenes de lo que habían vivido (y cometido) en los años de Hitler. Los ciudadanos volvían la espalda e incluso reían cuando en los cines se proyectaban imágenes de los campos de concentración con objeto de que tomaran conciencia. En España, también hemos necesitado décadas para que la Guerra Civil calara entre los ciudadanos a través de novelas o cine y fue a partir de Soldados de Salamina, de Javier Cercas (2001), cuando se empieza a masificar un consumo que no por haber existido antes se había popularizado.

Recordemos cómo Chaves Nogales está triunfando hoy, ochenta años después de escribir, porque ahora es cuando nuestra capacidad de comprender puede estar libre de culpabilidades del pasado. Su libro A sangre y fuego recoge con honestidad el sufrimiento de los españoles más allá de su bando, de su ideología, colocando a la persona en el

centro de la narración como hiciera Goya en sus Desastres, sin buenos ni malos. La víctima es el centro, la materia prima, y el abusador puede ser republicano o nacional como para el zaragozano podía ser francés o un villano español. La maldad hecha carne entre nosotros.

El caso de Chaves Nogales tiene un paralelismo indudable con el de Goya en este sentido: el periodista sevillano describió el horror, viniera de donde viniera. Y eso se paga. Ambos murieron en el exilio.

Asimismo, es de comprender que nadie quisiera ver el horror que ya había vivido y es por eso que las láminas de los Desastres y sus dibujos preparatorios fueron a parar a la Quinta del Sordo como propiedad de Javier Goya sin rozar siquiera su venta ni su divulgación. El pintor había imprimido una única copia, que regaló a su gran amigo Ceán Bermúdez, otro destacado ilustrado del círculo de Jovellanos, Cabarrús o Leandro Fernández de Moratín. La Academia de Bellas Artes de San Fernando adquirió los cobres en 1862 y las editó por primera vez un año después. Y

los dibujos se conservan en el Museo del Prado.

La violencia y el hambre agrupan temáticamente los dos primeros bloques.

Pero emerge un tercero, desde la estampa 65 hasta el final, que pronostica ya lo que le espera a España con el regreso de Fernando: una represión injusta, brutal, un inmerecido castigo al pueblo español que, por cierto, le había librado del yugo napoleónico. La suerte de España iba a seguir en sus horas más bajas. Veámoslo.

16

LA GUERRA UNIVERSAL

Es tal la sobredosis de desesperación y horror en estas láminas que, a estas alturas, uno puede incluso comprender su nula popularidad. Hojearlas hoy una tras otra en cualquier formato aún nos deja atenazados por el espanto colectivo que son capaces de amasar. Nos repelen y repugnan a la vez que atrapan nuestra mirada con un magnetismo imposible de dominar. ¿Y qué es esto, la capacidad de transmitir una angustia que, sin embargo, nos atrae a la vez por su belleza sino arte, arte en mayúsculas? Se comprende entonces la tentación de huir, de dejarlo correr, de poner el marcapáginas en estos capítulos cargados de desgracias e ir en busca de algo más constructivo. No se preocupen, porque llegará. Goya aún nos va a dar muchas alegrías. Esperen.

Pero, de momento, aquí nos tiene el artista, agarrados por el cuello para que observemos lo que fuimos capaces de luchar, de sufrir, de perpetrar. A lo largo de los tres bloques mencionados (guerra, hambruna, represión), es obligado destacar la fuerte presencia de mujeres, y no precisamente como vírgenes dolientes a la espera de enterrar a sus hombres, que también. Las mujeres luchan, las mujeres encañonan, las mujeres acuchillan, las mujeres enarbolan piedras gruesas para estamparlas en la cabeza de los atacantes, las mujeres son violadas, las mujeres lloran, las mujeres asisten, las mujeres mueren, las mujeres vagan, las mujeres son protagonistas.

Goya fue el artista total en su capacidad de reflejar a las mujeres. Si antes lo había hecho con la duquesa de Alba, la de Osuna y tantas otras aristócratas, si inmortalizó esa maja en versiones desnuda y vestida que tanto siguen atrayendo a los visitantes como lo hace la Gioconda en el Louvre, el pintor logró en la guerra culminar toda una paleta de matices y profundidades que confirma lo que Manuela Mena considera su colosal valía inigualable en su

planteamiento de la mujer. Las ha pintado malas, brujas, prostitutas, aprovechadas, víctimas, candorosas, enamoradas, luchadoras, valientes, solitarias, autosuficientes, cultas, incultas, manipuladoras o manipuladas. Es decir, la mujer como lo que es, en toda su gama, sin maquillajes que encubran defectos ni ensalzamientos que exageren sus bellezas o virtudes.

Como a los hombres. ¿No es acaso esto un ejemplo avanzadísimo de una mirada fresca, humana, vital, nada machista, adelantada a su tiempo, que es en última instancia lo que buscamos los que defendemos la igualdad? Como en tantas cosas, también en esto avanzó siglos frente a la mirada más pacata o con anteojeras de sus contemporáneos y de muchos en la actualidad.

Son ochenta las estampas que componen esta serie y decenas los que contienen mujeres, pero nos fijaremos en tres no solo por su belleza, sino por su mensaje tan particular.

En uno de ellos, Madre infeliz!, tres hombres transportan entre sus brazos el cuerpo inerte de una joven mujer. Ocupan la imagen principal y, sin embargo, la mirada se nos va hacia la mitad derecha, donde una niña pequeña queda rezagada e indefensa en el vacío, los ojos tapados con los puños. No se ha quedado quieta, intenta avanzar, seguir la comitiva mortuoria, pero sus pequeños pasos no alcanzan los de los hombres que llevan en volandas a su madre. Otro cuerpo se inclina a la izquierda sin que sepamos si es por muerte o por

desesperación. La desolación, el desconsuelo de esa pequeña ante lo que le aguarda, si es que le aguarda algún día más de vida que a su madre, es una imagen a la que ningún fotógrafo que haya captado instantáneas en Vietnam, Ruanda o Yugoslavia va a poder aportar nada que no hayamos visto en ella. Ninguna pirámide de prisioneros iraquíes en Abu Graib celebrada por sus captores americanos nos va a sorprender ya si hemos sabido ver a Goya. Ningún buitre como el que amenazaba a una niña famélica en Sudán en una imagen que le valió a Kevin Carter un Pulitzer —y un suicidio posterior— hará sombra a El buitre carnívoro, la estampa 76 de los Desastres que Elorza atribuye a la intención de Goya de reflejar «la deformación, una metamorfosis del águila imperial napoleónica».

Goya fijó la imagen de la guerra. De la guerra universal. De todos los tiempos. Y se queda prendida de tal modo en la conciencia que uno no se la

quita de encima, no la olvida, como si esa pequeña siguiera hoy frotándose los ojos con los puños sin haber crecido, sin haber cambiado, sin haber muerto. Como la niña herida por el napalm en Vietnam. Como el niño Alan Kurdi ahogado en Turquía en su huida de la guerra siria. Como el niño Omran Daqneesh cubierto de sangre y polvo, aturdido en el interior de una ambulancia tras un bombardeo en Alepo. Todo lo habíamos visto.

Recientemente pude ver Mr Jones, recomendable película sobre el genocidio ucranio a manos de Stalin en los años treinta, y aún no puedo olvidar al hijo pequeño que llora cuando un carromato se lleva el cuerpo de su madre muerta en una de las habituales recolectas de cuerpos caídos sobre la nieve. Sin pensárselo dos veces, los hombres lo agarran por el abrigo y lo arrojan sobre el cadáver de su madre. Correrá el mismo destino. ¿Para qué salvarlo, si no hay qué comer?

Y no puedo dejar de pensar en la suerte de esa niña que Goya representó en su diminuta dimensión frente a la atrocidad de la muerte. No era la muerte únicamente lo que estaba señalando Goya, sino el vacío ante el futuro, la ausencia de esperanza, el dolor de quienes quedan. Y lo hizo a través de las mujeres.

En el tramo final de estos Desastres, el más alegórico al representar la represión que se avecinaba, una bellísima y joven mujer representa la Constitución forjada en Cádiz en 1812, que va a languidecer a la vuelta del absolutismo con Fernando VII: «Murió la Verdad», proclama Goya en su penúltima estampa de la serie. Y «Si resucitará?», se pregunta en la lámina final, abriendo paso a una pequeña, pero

rotunda esperanza. En ambas imágenes, muerta o por resucitar, la joven emana resplandores que alcanzan a todos los miembros del clero y los viejos estamentos presentes que tienen mucha prisa por enterrarla. Los culpables quedan señalados.

Y he aquí otra mujer que va a utilizar con inteligencia cuando le encarguen el retrato del rey José, un cuadro que va a convertirse en un preludio del Photoshop actual al vivir siete versiones diferentes. Goya ha pintado a los tres reyes a los que ha servido, no está cobrando ya sueldo alguno y cumple como corresponde con la petición real y con las necesidades de su bolsillo.

El resultado es correcto, pero en los años siguientes sufrirá tales avatares

que se convertirá en un monumento a la incoherencia y la sinrazón. Es la Alegoría de la villa de Madrid.

Estamos en 1810. Recibido el encargo del Ayuntamiento de Madrid, elige una mujer como figura central del cuadro y como alegoría de la ciudad. Ella señala un medallón en el lado derecho en el que pinta el rostro del rey Bonaparte, que ni siquiera posó para la ocasión. Bien resuelto en sus colores y composición, que atraen toda la atención, esa imagen del óvalo lateral será luego cambiada varias veces: la primera, cuando al entrar Wellington en Madrid se elimine a Bonaparte y se pinte el lema de la Constitución; la segunda, cuando a la vuelta de José I a Madrid regrese también su imagen, que (tercera) se desvanecerá de nuevo cuando Francia pierda definitivamente y se recupere el recuerdo de Cádiz; en cuarto lugar, cuando al entrar Fernando VII se pinte su imagen, que no queda del gusto del monarca que (quinta) repintará Vicente López, su pintor favorito, en 1826. Su sexta transformación será en 1872, cuando se cambiará por las palabras «Dos de Mayo», séptima reencarnación por tanto del medallón que se ha perpetuado hasta hoy. Pero la mujer que domina la composición, alegoría de Madrid, quedó siempre intacta. Imagen de bravura, de personalidad, de fortaleza incólume gobierne quien gobierne. Una fabulosa metáfora de un pueblo que ha luchado, sufrido y sobrevivido a todos los monarcas, abusos y conquistas.

El aragonés ha utilizado, por tanto, a las mujeres para representar el dolor, la entrega, y también el inmenso interrogante sobre el futuro de España, que pudo tenerlo todo, que todo lo perdió y que acaso puede volver a ambicionarlo. La puerta está abierta.

La capacidad de destrucción solo tuvo un lado bueno y fue la

capacidad de creación de un genio como Goya. Esa tensión entre las dos pulsiones la vivió la España de Goya y la sigue viviendo hoy. Creación como capacidad para convertirnos en el país más rápido o adelantado en derechos como el matrimonio homosexual, la legislación contra la violencia de género, por la igualdad, el de más tasa mundial de trasplantes, uno de los que más turistas recibe de todo el mundo, de gran tasa de felicidad en comparación con nuestro entorno, de una longevidad probada, de un estilo abierto, divertido, saludable y mil virtudes más que nos llevan a renacer una y otra vez de

nuestras cenizas. Y destrucción como la capacidad de estropear la convivencia, el progreso, de enfrentarnos en luchas cainitas, de necesitar enviar a nuestros jóvenes tan formados a ejercer la medicina o la ciencia en Alemania tras pagarles una excelente carrera, de entronizar a políticos que no lo merecen, de seguirles a ciegas sin medir las consecuencias, de hundirnos crisis tras crisis por no saber apuntalar la industria, de serrar la silla de la igualdad que empezó a conquistarse en democracia gracias a la educación y la sanidad para luego dar pasos atrás.

En esa tensión entre las dos pulsiones que vivió y que sigue viviendo el país, decimos —creación y destrucción—, reside la fuerza de estas obras únicas, especialmente los Desastres, que, aunque tardaran en ser vistas en su tiempo, jamás podrán ser borradas del lugar que van a ocupar en la mente de los que vinimos después.

He ahí el presente, pintado con más de dos siglos de antelación.

17

EL REGRESO DE FERNANDO VII

Fernando VII, el inmerecidamente «Deseado», regresó en 1814 a lomos de la valentía, la sangre y la victoria de los españoles, que no la suya, pero no trajo liberación alguna, sino tiranía, represión masiva, la derogación de la Constitución de Cádiz y el alias que ya iba a perpetuarse con mucho más acierto para la historia: «El Felón». Taimado y vengativo, sostener su poder será su única bandera.

Goya ha sufrido la muerte de su mujer, Josefa, en 1812, posiblemente como resultado de la hambruna y las enfermedades de esos años negros de la guerra (Baticle). Y como ocurre desde la muerte de Martín Zapater, que aquí seguimos añorando como debió añorarlo él, no hay claridad sobre el estado de ánimo del genio, cada vez más

viejo, más apartado del poder y de la visibilidad de los grabados que con tanto tesón ha trabajado y en los que ha volcado su pensamiento más crítico y más oscuro. Pero su talento sigue depurándose y creciendo en la intimidad, como si aún fuera posible llegar más allá después de todo lo que ya había conseguido. Que lo será. Y vamos a verlo.

Como todos los servidores del reino, será sometido a un procedimiento para analizar el grado de servicio a Bonaparte o de fidelidad a la patria, para el que se nombra a Gonzalo José de Vilches, un especialista en la materia, como encargado de depurar al personal de la Casa del Rey. Después de seis meses de análisis, el susodicho los divide en cuatro grupos narrados con precisión por Jeannine Baticle:

1. los que no habían aceptado un empleo del «Usurpador», José Bonaparte;

2. los que habían seguido en los mismos empleos que tenían en 1808;
3. los que habían ascendido;

4. y los que además habían participado en la persecución de fieles a los Borbones e incluso se habían enriquecido con bienes nacionales.

Goya, según los testigos consultados para el procedimiento, ni había cobrado en cinco años, ni había ostentado la condecoración que le había dado el rey José (ni siquiera se sabe si él la había aceptado ni recogido personalmente), ni había sido agraciado con bienes. Por ello, el 8 de abril de 1815 se le declara no culpable de colaboración, con el mérito además de

«haberse dedicado a perpetuar con sus pinceles los momentos de horror que circundaron a Zaragoza su patria, y las ruinas causadas en ella por los enemigos», según reza la sentencia citada por Baticle. Goya conseguirá así recuperar un salario y una vida sin persecución, pero es de comprender que al viejo maestro de sesenta y nueve años no se le ofrece ya un escenario muy ilusionante.

Y él sigue adelante. Siempre seguirá adelante. Son los años de los Disparates, veintidós grabados con un perfeccionamiento extremo de su técnica y temáticas en las que se sitúa el preludio del expresionismo, el surrealismo y las corrientes que van a sacudir el arte europeo durante el siguiente siglo y medio. Seres voladores en tiempos sin aviones, rostros grotescos y desfigurados en tiempos sin valores o máscaras carnavalescas, con las que convenía tapar las caras de verdad, componen una serie con significados más herméticos que las

anteriores, pero precisamente por ello más susceptibles a las libres interpretaciones de un público entonces casi inexistente que con el tiempo iba a saber ver una elaboración más excelsa de la sinrazón.

Ha vuelto la Inquisición, que está estudiando aún sus majas, y hay pocas esperanzas de que la razón vuelva a asomarse por el horizonte. La lucha entre esa razón y los monstruos que la acechan se estaba ya inclinando a favor de estos, que entonces como ahora lucían sin complejos. Hoy, no hay más que ver cómo el odio al inmigrante, especialmente al árabe y africano,

se propaga ahora mismo a pesar de la capacidad que tuvo España de acoger extranjeros en la década anterior y, sobre todo, a pesar de la propia familiaridad de este país con la emigración, cuando vomitó exiliados que huyeron del avance nacional o más tarde trabajadores que no encontraron en el régimen franquista el empleo que sí les dio la democracia en Francia, Alemania o Suiza. No hay más que ver cómo el sensacionalismo y un falso entretenimiento se impone en nuevos formatos de información. Cómo el discurso de exclusión se extiende desde los más importantes altavoces.

Cómo el guerracivilismo asoma en el Congreso en las sesiones de control con cruce de acusaciones de fascismo y comunismo que nos trasladan a eras que creíamos superadas. O cómo la igualdad se escurre como valor prioritario entre quienes gobiernan esta sociedad.

Los monstruos y los garrotazos reviven, por tanto, como sacudieron la búsqueda que hizo Goya y una generación de ilustrados del bien supremo de la razón.

En lo personal, el artista ha repartido sus bienes con su hijo conforme al testamento conjunto con su esposa y aún se animará a comprar la Quinta del Sordo, su última morada en Madrid. Lo hace en 1819, a los setenta y tres años, lugar nuclear que ya vimos al inicio de este personal recorrido —suyo y nuestro— que es este libro: ahí tenemos a nuestro anciano pintor, sordo, apartado, pero nunca rendido, emprendiendo una vida nueva en las afueras, rodeado de huertos, animales y con vistas al Madrid que tanto ha plasmado en cientos de obras de todo tipo. Desde allí ve las praderas en torno al río Manzanares que tanto lo inspiraron; desde allí ve el Palacio Real, lugar que tanto centró su vida como artista; ve la iglesia de San Francisco, donde también dejó obra religiosa; ahí está cerca de la ermita de San Antonio de la Florida, donde residen unos frescos tan imaginativos que bien merecen que nos rompamos el cuello para observar largo rato una escena redentora donde —más allá del

milagro de resurrección y viaje en el tiempo que exhiben— los personajes populares cargados de autenticidad vuelven a subyugarnos tanto o más que los protagonistas. El Madrid de Goya, el de reyes, nobles, majas, petimetres, labradores, trabajadores afanosos que corren a buscarse la vida, niños callejeros llenos de curiosidad y energía ha sido la materia prima de su vida y es lo que va a seguir rodeándolo en esta etapa, aunque ya no desde el centro de la ciudad, donde ha vivido siempre,

sino desde un margen curiosamente elegido. Goya se sitúa a un lado.

Observando sus objetivos, sus piezas de caza, pero ya no desde dentro, sino desde un lateral.

Aquí es momento de conocer a una persona, una mujer mucho más joven que él, que se instala con sus dos hijos más pequeños en la Quinta del Sordo, que aparentemente lo cuidará y que lo acompañará más adelante en su exilio. Se trata de una mujer divorciada, Leocadia Weiss Zorrilla, de la que ninguna literatura ha sido capaz de trazar el sendero entre la especulación romántica y la realidad. La joven procedía del propio entorno familiar de Goya. Veamos.

Nacida Leocadia Zorrilla y Galarza en 1788, es prima de Gumersinda, la nuera de Goya, y por tanto parte del círculo cercano. Se casó con el comerciante Isidoro Weiss y tuvo tres hijos (Joaquín, en 1808; Guillermo, en 1811; y Rosario, en 1814). Weiss, que al parecer dilapidó sin contemplaciones la dote que ella había aportado, la repudió en 1811 por

«infidencia, trato ilícito y mala conducta». La pequeña Rosario, por tanto, nació tres años después y algunos testimonios de la época atribuyen la paternidad a un tal Hoogen, secretario del duque de Wellington, que andaba ya guerreando y venciendo por España. Hoogen, de origen alemán, parece que frecuentó la casa de los Weiss en 1811. Un culebrón.

Pero otra rumorología atribuye a Goya la paternidad de la pequeña Rosario, a la que se dedicó en su vejez con enorme cariño, a la que formó como pintora en esos últimos años en Burdeos y a quien más tarde intentó apadrinar en un mundo de hombres como si fuera su «propia hija». Así la describió en una carta que envió a su amigo el banquero Joaquín María Ferrer, establecido en París, para intentar que se formara en la capital francesa, cosa que no consiguió.

Llama la atención que ningún hilo haya tirado de las posibilidades que

ofrecen hoy las pruebas de ADN para resolver ese misterio.

Los violines de la mitología, por tanto, vuelven a sonar de nuevo al entrar en escena Leocadia Weiss y entonarse la leyenda de una última amante, una última compañera, de la que lo separan cuarenta y dos años. Ni sabemos, ni seguramente sabremos nunca, cuál fue la naturaleza de su relación ni hay

razones para pensar que no fuera más que una cercana ama o compañera de su casa a la que dio cobijo tras ser repudiada por su marido. Leocadia Weiss perteneció a los círculos liberales de la época, su matrimonio fue un fracaso y vivió la rareza de separarse o ser repudiada por su marido. A partir de ahí,

¿qué nos importa el tipo de relación? Suficiente saber que el genio no estaba solo y que el juego de lealtades que se estableció entre ellos implicó una convivencia, un exilio conjunto, la entrega de Goya a enseñar a pintar a la hija de Leocadia, Rosario Weiss, que sin llegar a triunfar como su protector sí logró a su regreso a España, de adulta, acceder a interesantes trabajos en instituciones como el Museo del Prado, donde fue copista, o la Academia de San Fernando, donde llegó a ser académica de mérito, antes de morir muy joven, a los veintiocho años, en 1843. Poco antes había sido nombrada maestra de dibujo de Isabel II y de su hermana, Luisa Fernanda, y hoy obras suyas se exponen en el Prado y en el Museo Lázaro Galdiano.

Goya había mimado a la niña como acostumbraba ese genio gozón al que gustaban los críos, su espíritu despierto y sin prejuicios, y escribió dedicadas cartas de recomendación para ayudarla en su futuro.

Lo que no les legó, ni a ella ni a su madre, fue una herencia a su muerte, que su hijo y su nuera absorbieron hasta la última gota en la agonía del genio. Estos apenas le dieron mil francos y un cuadro, la bellísima Lechera de Burdeos, que aparentemente representaba a la joven Rosario Weiss.

Otras teorías atribuyen su autoría a su discípula. Y, por si nos sirve de consuelo, Leocadia dejó claro en diversas cartas de 1828 que estaba de nuevo intentando localizar al tal Hoogen.

Pero hemos ido ya muy lejos. Volviendo a la Quinta del Sordo y a la obra de Goya, y aunque siempre tengamos con él la sensación de haber llegado a la cumbre, veremos que no lo hemos hecho todavía. La cumbre está aún y siempre por alcanzar. En las paredes de ambas plantas de esa quinta va a dibujar su último gran legado, esas pinturas

oscuras que esconden verdades dolorosas y misterios subyugantes sin ánimo alguno de trascender en su entorno, de vender, de hallar clientela. Eran solo para él.

Imaginemos por un momento a este hombre que aún gusta de esa visión sobre el río Manzanares que tanto ha trabajado, junto a esas praderas de San Isidro que tanto ha pintado, con unas tierras de labranza en las que cultivan

agricultores y pasta su pequeño ganado. ¿No es acaso un proyecto vital considerable para un viejo que ha llegado tan lejos y que, sin embargo, aún quiere avanzar más? Miremos a la cara a las Pinturas negras, que aún nos esperan en esa Quinta del Sordo que por cierto no se llamaba así por él, sino por un dueño anterior.

Ahí es donde quedó esculpida en pared y abandonada a su suerte la cumbre de la pintura moderna universal. Nos pararemos en ellas.

18

PINTURAS NEGRAS

Hay monstruos, hay demonios, hay brujas, hay muerte, hay maldad y hay perdición en las catorce obras que componen las Pinturas negras, pero si una de las obras que Goya pergeñó en su Quinta ha subyugado a todos y ha sido capaz de generar una mirada constante, renovada, eterna, por parte de una humanidad tomada como un conjunto, como un magma único a pesar de todas las moléculas que pugnan en su interior es el perro, el Perro semihundido. Todos lo miramos, pero cada uno lo hace suyo a su manera.

No hay profusión de colores, ni de figuras, ni de temas, ni de tamaños, ni de matices. Todo lo que Goya ha sido capaz de hacer, toda la versatilidad que desplegó a lo largo de su vida en cientos de cartones, cuadros, grabados o dibujos; en su amplio abanico de motivos religiosos, de retratos, de bodegones, de escenas populares, de niños, de campesinos, de albañiles o de posados aristocráticos o reales; toda su poderosa capacidad, que como sabemos no conocía límites dinásticos ni temáticos, queda aquí aparcada, desdeñada, para dibujar un óleo sencillo, desprovisto de cualquier adorno, que sitúa precisamente el vacío como protagonista y en él un perrillo que se hunde mientras intenta avanzar con impotencia hacia un punto ajeno a nuestra vista.

No sabemos qué llama su atención, si eso lo alegra o lo atemoriza. Solo sabemos que no puede alcanzarlo porque la arena, acaso el barro

en el que hunde sus patas, es más fuerte que él. Grandioso perrillo con más humanidad que los humanos, en el que muchos han visto a España hundida ante su horizonte imposible; al propio Goya ante una vida que se esfuma como esos pajarillos a los que algunos creen que el perro mira; a la propia civilización impotente ante los obstáculos inconmensurables. La congoja representada en un pequeño ser al que cualquiera desearíamos liberar.

El escritor irlandés John Banville, gran admirador de Goya, dedicó una carta al perro protagonista: «Siempre que te veo —y trato de visitarte siempre que voy a Madrid— me acuerdo de un aforismo del gran filósofo alemán Friedrich Nietzsche. "Temo que los animales consideren al hombre

—escribió—, como un ser de su misma especie que ha perdido el sano intelecto del animal de la manera más peligrosa, que vean en él al animal irracional, al animal que ríe, al animal que llora, al animal infeliz"». Pero, continúa Banville: «lo que enloquece al animal humano es la certeza de que va a morir. A ti, nos dicen, se te ahorra este aterrador hecho. Tú vives en el momento presente, aunque seguro que a veces —por la noche, o cuando ruge el trueno, o en el lodazal y el clamor de la corrida— te llega el rumor de que un día todo lo que eres dejará de existir. Aunque, hasta entonces, eso es lo que tienes: el hasta entonces».

En realidad, poco podemos saber sobre el dibujo original y la intención de Goya, que acaso simplemente reflejaba un perro que observaba a un par de pájaros que revoloteaban sobre él. Nunca lo sabremos. Goya pintó esas catorce obras maestras sobre los muros de su casa. Su amigo Antonio de Brugada las catalogó al volver de su exilio, por fortuna. Porque lo que luego ocurrió, como supimos al principio de este libro, es que sufrieron los avatares financieros de su hijo y de su nieto; que quedó en el abandono sin cuidado alguno hasta la subasta de la finca; que tuvo que ser un extranjero, el citado barón, banquero y coleccionista Frédéric Émile d'Erlanger (Francfort, 1832-Versalles, 1911), quien comprara y rescatara ese patrimonio del arte. Y un fotógrafo francés, Laurent, quien dejara constancia del original.

Si es por nosotros, acaso todo acaba en destrucción.

El nuevo dueño encargó al valenciano Salvador Martínez Cubells, restaurador del Museo del Prado, el traslado de las pinturas de las paredes a lienzo a partir de 1873, un trabajo complicado en el que sumó transformaciones al deterioro que ya habían sufrido en esos cincuenta años de abandono. Por fortuna, el barón no logró venderlas

en la Exposición Universal de París en 1878, como intentó, y donde pasaron curiosamente desapercibidas, pues de esa manera acabó donándolas al Museo del Prado en 1881, que las expuso por primera vez en 1898 y en donde todos podemos

verlas en la actualidad, salvo por los impedimentos pandémicos. Se dice que, a cambio, desarrolló negocios ferroviarios en España. También pudimos ver las fotos que hizo en su lugar original el fotógrafo francés J.

Laurent, único testimonio visual de las pinturas antes de que fueran arrancadas de esas paredes ya húmedas y abandonadas, y que fueron recientemente expuestas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En internet las pueden encontrar.

En las fotos de Laurent, salvando lo que oculta el blanco y negro en cuanto a coloridos, se pueden ver detalles y tamaños que no han salido igual en la reconstrucción que hizo Cubells. Incluso se han estudiado imágenes anteriores que fueron tapadas por el propio Goya con sus nuevas opciones.

Y un papel pintado en las paredes, en torno a las pinturas, que bien pudo ser obra de Javier o de Pío Mariano Goya, su hijo y su nieto, respectivamente, o de sus dueños posteriores.

Nada de ello invalida, sino que solo agranda, el valor, la dimensión y el sentido enigmático de un trabajo que, como todo arte, podemos mirar y remirar, visitar y revisitar con nuevas intenciones, evoluciones, con una sensibilidad que cambia y crece como crecemos los espectadores. Y con una repulsión tan natural como el magnetismo que te hace volver a ellas una y otra vez.

Y es ahí donde volvemos al principio de este libro, al punto en que me refería a las obras de arte como a esos amigos con los que hay que estar al día para crecer, para cuidar, para situarnos en el lado correcto de la humanidad. Porque si uno los traiciona o los deja atrás, se acaban, se mueren, se arrugan. Por eso, veámoslas.

Hemos empezado por el Perro semihundido, tal vez la más popular. Pudo ser un simple perrillo que persigue a un par de pájaros o un animal solo ante el vacío y la inmensidad, una España perdida ante lo que pudo tener y no tiene, ante esos monstruos que avanzan mientras la razón se repliega una y otra vez, una humanidad desorientada entre valores y realidades, un Goya solo ante una muerte que se acerca. Cada espectador verá algo diferente y eso es lo que lo hace grande.

El cuadro convive hoy en el Prado con las demás Pinturas negras y es su distancia, su diferencia respecto a las demás —brutales, crudas, atemorizantes—, lo que también lo hace único. No entraremos aquí a fondo en el análisis pormenorizado, que tiene ya abundante literatura especializada, ni en los múltiples significados que se ha dado a su disposición: se sabe que Goya pintó sobre otros paisajes que había previamente; que llegó a tapiar algún espacio para conseguir más extensión; y que lo hizo en el esperanzador, pero insuficiente Trienio Liberal de Riego, en el que se vengó de todos los demonios que sacudían España: la Inquisición, la superstición, la miseria, la prostitución (Baticle).

Y, sobre todo, sabemos también que el conjunto aglutina la peor esencia que queda de España después de pasar la historia por un tamiz, un gran tamiz, en el que las cosas buenas se han licuado, se han volatilizado alcantarilla abajo, mientras las malas se han solidificado ante nuestra vista. Las Pinturas negras son el contenido de ese gran cedazo que no oculta ni maquilla la perversión de la sociedad. La luz se ha apagado y solo queda la oscuridad.

En la planta baja de la Quinta del Sordo, repasemos el escabroso diálogo al que Goya condenó a estas figuras: en primer término, Saturno devora a su hijo sin conmiseración, en un canibalismo y parricidio que impregna la España de esos tiempos y que quedará para la posteridad como preludio de unos tiempos nuestros en los que un radar encuentra a una niña muerta en una bolsa en aguas profundas de Tenerife, ahogada por un padre vengador que quiere dañar a su exmujer, por citar el caso que acompaña el cierre de estas líneas. Su hermana pequeña seguirá siempre desaparecida. Ambas han seguido la estela de los dos hijos de José Bretón, que los mató y quemó a la parrilla de su finca para destrozar a la madre; tiempos en los que los dos Borbones más recientes tienen que excluirse mutuamente para sobrevivir; o en los que mil episodios de política y economía nos muestran cómo nos vamos tragando unos a otros a bocados, a eres, a evasiones fiscales que dejan a los ricos lejos de sus obligaciones mientras los trabajadores van quedando muy abajo en la escala de distancias entre unos y otros. De alguna forma, como nos recuerda este Saturno devorando a un hijo, todos somos Saturnos devoradores; y todos somos a la vez esa criatura de cabeza arrancada y cuerpecillo, antes vigoroso, que ya nunca se podrá restituir.

En segundo lugar, una joven Judith enarbola un cuchillo castrador ante un viejo Holofernes buscón y lascivo, una renovada plasmación de ese tema bíblico eternamente representado en la historia del arte y que Goya llevó a la máxima sordidez. El asunto de las parejas

desiguales, los abusos a jóvenes, la lascivia y la prostitución por necesidad había abundado en su obra, como ya sabemos. Ahora da un paso más y Judith, la joven viuda que se carga al viejo enamorado Holofernes en el relato bíblico, le va a clavar el cuchillo. No hay sometimiento en este Judit y Holofernes, no hay aceptación del abuso, hay crueldad, hay venganza, hay delito en esta escena y Goya le saca el máximo provecho en un aviso a navegantes en esos tiempos violentos.

En tercer lugar, en El gran cabrón, un ejemplar de macho diabólico se convierte en autoridad ante una masa atenta que va a obedecer sus postulados lejos de la Iglesia tan autoritaria, tan distante y dueña de una arrogancia que precisamente les ha arrojado a la brujería y la superstición.

Los rostros deformes y monstruosos, la maldad en los viejos y el miedo en una joven que parece que va a ser sacrificada nos hablan de una pesadilla social que no tiene parangón en la representación artística de la maldad y la enajenación colectiva. En la mente y los pinceles de Goya todos estamos condenados, los unos conscientemente, los otros como víctimas de un sarao siniestro que otros han orquestado y del que no podremos escapar. Es la fiesta de la oscuridad. Las luces se han apagado y reina el mal. Goya se lo regala, nos lo regala, acaso como aviso de lo que somos capaces cuando anulamos los colores, la vitalidad, la jovialidad, la libertad, la luminosidad y nos retorcemos en torno al mal. La noche ha caído sobre España y no hay quien respire en ella.

En cuarto lugar, dos ancianos exhiben desacomplejados su decrepitud.

Están de pie, el primero sostenido en un bastón y el segundo gritándole al oído al primero en el mejor de los casos, porque más bien parece lanzado a devorarle la oreja. Dos viejos puede aludir a su propia sordera y a su vejez, pero en ella ha añadido una decrepitud, una deformación, un rostro cadavérico especialmente en el segundo que parece situarle más cerca de la muerte que de la vida. Y ese más allá no tiene buena pinta.

En la misma línea y en quinto lugar, Dos viejos comiendo sopa nos arrastra al universo tan ensayado por Goya de las calaveras, de los rostros en los que logra mayor expresividad con las oquedades de los ojos que con los ojos mismos, con las mandíbulas que se intuyen desdentadas que con la sonrisa torcida que aún esbozan sus dueños, viejos cargados de lecciones de desengaño, de supervivencia a las malas y de cero bondad, con los paños arrugados que cubren sus

cabezas y ese ocre que tiñe las escenas de sordidez.

La misma sordidez sella, en sexto lugar, en La romería de San Isidro, en la que una masa de madrileños alcoholizados, perdidos, celebra en la oscuridad la fiesta que tanto se contrapone a la Pradera de San Isidro de sus inicios y que vimos al comienzo de este libro. De aquellos colores, de aquella luminosidad, de aquella ilusión con que la sociedad se asomaba a la Ilustración y a la modernidad no queda nada. En esta ocasión, además, la multitud se aproxima a nosotros, pobres espectadores, advirtiéndonos de que su dudosa y extraña fiesta se nos va a contagiar, nos va a invadir cuando siga avanzando. Los próximos seremos nosotros. Un ciego toca la guitarra para darle un ritmo inaudible y un hombre de rostro triangular nos mira a los ojos decidido a amargarnos el día. Una vez más, no estamos a salvo.

Y por fortuna, en el recorrido de esta planta baja en la que es de suponer Goya pasaba una buena parte del día una última imagen al fin positiva.

Leocadia Weiss posa con su belleza y naturalidad junto a la cama, luego transformada en chimenea en alguna restauración, acaso una excepción que salva a Goya del horror. Su amiga o compañera o ama de llaves figura joven, hermosa, vital, un alivio, una chispa de alivio en ese entorno tan desgarrador que convive en esa planta baja. Una manola: Leocadia Zorrilla, como fue llamado este cuadro, nos sorprende porque no tiene asesinatos, parricidios, puñales, vejeces, demonios, ni penalidades. Aunque está seria, la imagen de esta mujer es un rayo de esperanza, el único que acaso alumbró a Goya en estos años siniestros gracias a esa mujer divorciada que lo acompañaba en su Quinta.

Subimos con él a la primera planta, recorrido que ya solo puede ser imaginario por culpa de sus herederos y del descuido nacional, aunque

iluminados por los inventarios e investigaciones que han documentado el escenario. Ya estamos arriba.

En este primer piso de la Quinta ya hemos hablado del Perro semihundido, donde muchos vemos la representación de esa España que se va sepultando impotente en el lodazal. Pero también encontraremos de nuevo la mitología, la brujería y el catolicismo, que van a seguir haciendo de las suyas. Las parcas, por ejemplo, nos recuerdan que unos seres ajenos están decidiendo nuestro destino. Ellas nos sobrevuelan manejando los hilos de nuestra vida, al igual que Asmodea, otra de esas pinturas, figura del demonio que avanza en

su voluntad sin contemplaciones. En una cuarta obra, El santo oficio, Goya vuelve a introducir una masa obediente en la oscuridad de la noche, como las de la planta baja, aunque esta vez ha añadido a uno de los asistentes con el uniforme de la Inquisición. Está todo dicho.

En una quinta obra, Dos mujeres y un hombre, ellas se ríen del viejo bobalicón que parece estarse masturbando. No es la primera vez que Goya alude a la intimidad sexual en toda su procacidad. Lo hizo en Casa de locos, una de las representaciones que realizó de un manicomio de Zaragoza que pudo visitar, en las que plasmó cómo los internos peleaban desnudos y jaleados por un guarda con fusta o cómo uno realizaba a otro una felación en una habitación donde se arracimaban todos, cada uno en su universo mental particular. La locura fue uno de sus grandes objetos de investigación.

En La lectura, en sexto lugar, unos hombres leen agrupados, encerrados, casi a escondidas, en una posible alusión a la dificultad del conocimiento en tiempos de censura y a la apertura de esa pequeña ventana de libertad que fue el Trienio Liberal.

Sé que esta explicación puede suponer una sobredosis de vejez, locura, decrepitud y sordidez, como lo es visitar estas Pinturas negras una tras otra.

Cuántas veces yo misma he salido asqueada de allí, desbordada por esas masas cadavéricas, enloquecidas, desnortadas, y aun así por razones imperiosas he vuelto una y otra vez. A ver las mismas multitudes, las mismas amenazas, las mismas bajas pasiones que nos acechaban entonces y hoy. Que avanzan hacia nosotros, espectadores, y nos increpan para advertirnos de lo que nos espera si muere la razón.

Entre todas ellas he dejado para el final el Duelo a garrotazos, la obra que sin duda más ha simbolizado la incapacidad de convivir en paz a la que los españoles somos cíclicamente tan asiduos. Dos hombres se pelean en campo abierto, sin defensa posible, sin sitio en el que refugiarse, con unos garrotes grandes y desnudos que simbolizan nuestra capacidad de destrucción. Es tal el odio y la inquina que, mientras vemos cómo se van a destrozar mutuamente, estamos viendo en realidad nuestra autodestrucción.

No hay vencedores entre dos iguales que pelean. No hay victoria entre semejantes porque matar es morir también.

Ninguna obra se ha citado tanto en la España actual para comparar la

violencia de esos años veinte de hace dos siglos con enfrentamientos que hemos repetido en ocasiones, como la cruenta Guerra Civil del siglo XX o, ya en el siglo XXI, el choque independentista, el auge de la ultraderecha, la xenofobia, la homofobia o la facilidad con que el odio zarandea estos días el país. Porque, en ocasiones, a garrotazos seguimos.

Y a este país de los garrotazos dijo Goya adiós después de plasmarlo en la intimidad de sus paredes. Rumbo a Burdeos, tierra de exilio, de horizontes abiertos hacia el Atlántico como su querida Cádiz, de comercio internacional, de arte y alta cultura, pero también de espectáculos callejeros y una intensa vida ciudadana que lo subyugaban y que plasmó.

Allí nos iremos también con él, como hemos ido a Fuendetodos, a Zaragoza, a Sanlúcar de Barrameda, a Cádiz y a todos los escenarios posibles que lo cobijaron e inspiraron. Enseguida llegaremos. Lo acompañaremos hasta el final.

19

TIERRA DE EXILIO PARA RENACER

Burdeos rezuma aún el esplendor de una ciudad portuaria, de fortunas amasadas entre Europa y América, de la riqueza que hoy dan los viñedos y una capacidad de acogida que la han convertido en vórtice de la región y lugar turístico de poderosa atracción. Tan ruidosa y sobrecargada de tráfico como espaciosa y monumental, esta es la ciudad que dio cobijo a tantos exiliados españoles y que nos acoge hoy.

Iremos a la sede del Instituto Cervantes, erigido en la última morada del pintor, la casa en la que falleció. Sus ventanas nos van a enseñar el mismo paisaje que él veía, la catedral recortada por la poderosa luz, los edificios señoriales a sus pies, las terrazas abarrotadas de gentes que hoy desafían la pandemia sin mascarilla deseosas de compartir helados y cafés, como en sus días debió él hartarse a chocolate, que era lo propio de la época.

Pero antes de continuar, veamos cómo llegó hasta aquí.

La última esperanza de libertad que había representado Riego se esfumó pronto y la inestabilidad se hizo norma en la España de Fernando VII.

Además de asonadas múltiples en todas las provincias, protagonizadas

por héroes de la independencia que habían adquirido enorme legitimidad, el imperio se desmorona y no hay visos de un escenario claro. El levantamiento de Riego en 1820 había sido el último intento de volver a la Constitución de Cádiz, a la que el rey se sumó fugazmente con su gran capacidad de adaptación, según los vientos que lo amenazaran, pronunciando aquel mítico: «Marchemos todos juntos, y yo el primero, por la senda constitucional». En 1823, sin embargo, ha sido hecho prisionero, y Francia, de nuevo borbónica, envía el contingente de los Cien Mil Hijos de San Luis para poner fin al paréntesis liberal, recuperar el absolutismo y

liberar al rey. La venganza de Fernando VII será terrible, liberales y francmasones serán ejecutados y ahorcados, el absolutismo volverá reforzado y las esperanzas mueren.

En estos años, Goya había seguido trabajando con mejor o peor salud en diversos retratos, y especialmente memorable es el que dedica a su médico Eugenio García Arrieta, cuyo pie emocionado nos da una de las escasas informaciones que tenemos de su estado en esos años: Goya agradecido a su amigo Arrieta por el acierto y esmero con que le salvó la vida en su aguda y peligrosa enfermedad padecida a fines del año 1819 a los setenta y tres años de su edad. Lo pintó en 1820.

Probablemente es su leyenda más larga para denominar una obra, que tantas veces quedaba sin titular, ni datar, y ni siquiera firmar. Es este un cuadro emocionado, cargado de la verdad que siempre caracterizó al pintor, que esta vez se autorretrata debilitado, ausente, enfermo, casi acabado y, de forma muy conmovedora, atendido con amor por este médico que era especialista en peste. No se conoce cuál fue su enfermedad.

Pero, a pesar de que estaba casi recién instalado en su Quinta del Sordo, la situación en España no se recompone y al final decidirá marcharse. Muchos intelectuales están exiliándose en Londres, en Burdeos o en París y Goya seguirá sus pasos. El pintor dona ante notario su casa a su nieto para librarse de una posible confiscación y, siendo aún funcionario del reino, el 2 de mayo de 1824 pide licencia para irse a tomar «las aguas de Plombières» por prescripción facultativa. El documento de petición va superando distintas instancias —a pesar de que le falta el certificado médico— hasta llegar al rey, que lo ratifica el 30 de mayo, aunque añade de su puño y letra una pregunta: «¿Pero por qué no da la Secretaría su dictamen?».

Pelillos a la mar. Y es que el régimen prefería firmar permisos y pasaportes a tener enemigos dentro, porque era mejor «vivir con un

millón de españoles honrados que con diez millones de revolucionarios», según la cita

recogida por un diplomático francés. Todo esto lo describe Jeannine Baticle en su biografía, que aún nos regala algún dato jugoso más: Goya es advertido de que solo seguirá cobrando el sueldo si demuestra todos los meses que está vivo. Y el 24 de junio de 1824 el subprefecto de Bayona envía una comunicación de que «don Francisco de Goya ha recibido del Ayuntamiento de Bayona un pase provisional para París. Se dirige a esta ciudad para consultar a los médicos y tomar las aguas que le prescriban».

«Una mentira piadosa —escribe Baticle— que contentaba a todo el mundo». Jamás tomó gota alguna en balneario ninguno. Y, con sus más y sus menos, pudo ir renovando sus licencias de viaje y el cobro de su pensión.

En realidad, se quedará 878 kilómetros al sur del citado balneario, en Burdeos, donde se ha ido agrupando una interesante comunidad de amigos que lo reciben con devoción. «Llegó sordo, viejo, torpe y débil y sin saber una palabra de francés, y sin traer un criado (que nadie más que él lo necesita) y tan contento y tan deseoso de ver mundo», escribió Leandro Fernández de Moratín, que se había instalado en Burdeos en 1821 junto a Manuel Silvela, quien había abierto un colegio para hijos de españoles. El exalcalde de Madrid José Pío de Molina y el pintor Antonio de Brugada fueron aquí otros dos báculos de su vejez.

Ese verano, Goya seguirá enseguida hasta París, donde el Gobierno francés lo mantiene bajo vigilancia hasta llegar a la conclusión de que está tan viejo y sordo que no presentaba peligro. ¡Tenía setenta y ocho años!

Qué lástima de espionaje. Por desgracia para la posteridad, la policía desdeñó la información más importante y se limitó a constatar que solo salía a visitar monumentos. Una pena que no detallaran nada más, qué obras contempló, qué cosas lo estimularon, a quién enseñó, de quién aprendió.

Debió considerarlo de escaso interés.

Lo cierto es que allí, en París, pudo reunirse con viejos amigos de la aristocracia y burguesía españolas que también habían huido, como la condesa de Chinchón, como Pepita Tudó —conocidos ya por todos vosotros, los lectores de este libro— y otros más que procedían de esa

alta sociedad de Madrid.

Después de ese primer verano, Goya regresa a Burdeos, donde definitivamente se va a instalar. Leocadia Weiss llegó en septiembre con dos hijos. Goya está «con la señora y los chiquillos», cuenta Moratín por carta, aunque más tarde dirá: «No advierto en ellos mayor armonía». La convivencia, como sabemos, incluye pelea.

Los avatares de estos meses están recogidos en las correspondencias cruzadas de estos amigos. Así sabemos que defendió ante su amigo Ferrer a la hija de Leocadia, Rosario, para que fuera acogida como aprendiz en París

«como si fuera hija mía», como hemos visto anteriormente. Que tuvo que renovar su licencia y lo hizo para tomar aguas esta vez en Bagnères, donde tampoco lo vieron asomar por ahí.

Lo cierto es que pasa los meses nervioso, pendiente de la situación de su familia y de su sueldo en Madrid. «A veces se le pone en la cabeza que tiene mucho que hacer y, si le dejaran, se pondría en camino sobre una mula zayna, con su montera, su capote, sus estribos de nogal, su bota y sus alforjas», escribe Moratín.

Pero la enfermedad acecha y en junio de 1825 vuelve a escapar de la muerte. «Goya escapó esta vez del Aqueronte avaro; está muy arrogantillo y pinta que se las pela, sin querer corregir jamás nada de lo que pinta». Lo cierto es que le queda poco de vida y aún hará otro par de viajes a Madrid, pero lo más importante es que Goya ha vuelto a centrarse en la pintura y, como le ocurrió siempre, ello le llena y seguramente lo aleja de los fantasmas de la muerte. Aún vamos a ver una época prolífica, divertida, creativa, original, en la que todavía aprenderá por ejemplo a hacer litografías y en la que producirá la serie Los toros de Burdeos con un perfeccionismo más asombroso aún al tener que trabajar ya con la lupa, dada su vista agotada.

Agradézcame usted mucho estas letras porque ni vista ni pulso ni pluma ni tintero, todo me falta, y solo la voluntad me sobra.

Así escribió el pintor al banquero Ferrer, al que pidió ayuda para vender sus obras. Que no obtuvo.

No tiene éxito comercial en ese momento en Francia, pero esto ya no nos va a importar. Aún es capaz el viejo artista de producir uno de los dibujos más vitales, más vigentes, más cargados de una lección de futuro, esperanza y renacimiento para todo el que tenga el ánimo decaído y la tentación de tirar la toalla en la rueda de hámster en la

que a veces se convierte la vida. Se trata del dibujo de un viejo menguado, físicamente vencido, con larga barba y melena blanca, que mientras se apoya sobre dos bastones nos sacude:

«Aún aprendo». Siguiendo la estela del ancora imparo de Miguel Ángel, el viejo Goya nos dice que aún aprende, aún renace, aún resucita, aún avanza.

Un icono para todos los que venimos después.

Hay demasiado que hacer antes de rendirse. Ese es el mensaje de Goya, el maestro que está pasando sus últimos años entre amigos en Burdeos, lejos de su patria, de su hijo y su nieto queridos, de sus últimas grandes pinturas prendidas en las paredes de su Quinta, traicionado en sus ideales por la guerra, las facciones, la violencia, la represión y la incapacidad de avanzar hacia esa razón que no debía echarse a dormir, pero que se ha echado, hipnotizada por el miedo o la ignorancia. Lejos también de esas luces que habían guiado su vida y la de generaciones de intelectuales para sumirse en el mundo tenebroso de los monstruos. Estos habían ganado esa batalla y él la había perdido, sí. Pero la fundamental, la batalla por el aprendizaje y la renovación la ganó él con creces: «Aún aprendo». Y aún aprendemos.

En 1826, a los ochenta años y después de cincuenta y cuatro al servicio de la corte, pidió al rey y obtuvo su bien merecida jubilación, que le permitirá seguir viviendo fuera sin tener que renovar su licencia con nuevas excusas, y con unos ingresos aceptables.

Y aún se mudará otra vez a la que será su última morada, la casa en la que vivía José Pío de Molina, el primer (y efímero) alcalde elegido de Madrid, exiliado como él. Y aquí estamos.

El edificio señorial de gruesos muros, chimeneas en cada gran habitación y techos altos conserva en la entrada un medallón con la efigie de Goya realizado por el escultor Mariano Benlliure en 1920 y algunos guiños

dispersos en las tres plantas del edificio: copias de dibujos, estampas, documentos y algún cuadro. Pero apenas queda nada del rastro de su hogar, hoy transformado en aulas y aulas, pupitres amontonados en el silencio pandémico, para la enseñanza de un idioma español que parece haber olvidado que Goya también fue escritor, autor de leyendas memorables que acompañaron sus grabados y que hoy forman parte del acervo cultural español. La biblioteca de la que fue

su casa se llama Buero Vallejo, excelente dramaturgo que nada tuvo que ver con Burdeos, y en ella, una estantería y una vitrina reúnen libros dedicados al pintor en español y francés.

El resto es cuestión de fe. Hay que encorvarse por una escalera pindia y subir hasta la buhardilla, ajena a los espacios públicos, para respirar la atmósfera que debió rodearlo hasta su muerte, para ver restos de azulejos que debió pisar, ventanucos por los que debió observar la ciudad e incluso un retrete de época que tal vez usó. Uno parecido, pero con más terciopelos, está expuesto en el Museo del Prado como testimonio de la intimidad borbónica. Como vimos al principio, si esta casa fuera el último espacio de Dickens o Van Gogh, ingleses y holandeses habrían hecho maravillas. No es el caso.

Y este fue el lugar en el que, el 16 de abril de 1828, a las dos de la mañana, Francisco de Goya y Lucientes murió. Expira acompañado de José Pío de Molina, elegido alcalde constitucional de Madrid en 1823, y Antonio Brugada. Leocadia, según relató a Moratín, estaba demasiado desolada para asistirle en los últimos minutos de agonía. El escritor, por cierto, apenas le sobrevivió dos meses y cinco días, ya que falleció en París por un cáncer el 21 junio de 1828. Y un año después murió Ceán Bermúdez, otro de sus grandes amigos. Ya no solo había muerto una época, un sueño. Con él había muerto un grupo de amigos de juventud y madurez con un gran papel en la vida de Goya y en el proyecto frustrado de la Ilustración. Todos ellos fallecieron lejos de casa, como los propios reyes Carlos IV y María Luisa, que habían muerto en 1819 en Italia en bastante penosas circunstancias, o Godoy, que aún vivió hasta 1851 en París vendiendo sus obras acumuladas, y muchos otros.

Fernando VII estaba en plena Década Ominosa dedicado a la represión, la dictadura, la paralización de cualquier sueño de apertura y sembrando las discordias de los siguientes conflictos. Solo tras su muerte en 1833 algunos exiliados pudieron volver, como Leocadia y Rosario Weiss o Pepita Tudó, que dejó atrás a Godoy, por citar a algunos de los que nos han acompañado en esta historia. Había muerto un mundo, una era, como murió Antonio Machado en Francia o como el sueño republicano se evaporó dolorosamente en el siglo XX entre los cientos de miles que huyeron de los monstruos del franquismo rumbo a Francia, a Rusia, a México o a Argentina. La historia repetida una y otra vez.

Ramón Gómez de la Serna, uno de los autores más devotos de Goya y artífice de uno de los mayores impulsos al reconocimiento que se ha ido rindiendo a su figura, paseó por las calles de Burdeos que habían

alojado al pintor con la melancolía de repetir su experiencia. Esto escribió en 1837: Cuando hace unos meses hube de esperar largos días en Burdeos la salida de mi barco hacia América, me encontré por las calles de la vieja ciudad con la figura de don Francisco de Goya y Lucientes.

Gómez de la Serna y tantos otros de su generación huían del monstruo franquista como Goya y sus coetáneos habían huido del monstruo fernandino de la represión. En una y otra ocasión, las luces se apagaban para España y la razón dormía en una nueva pesadilla poblada de murciélagos, búhos y animales de la noche que tanto en 1828 como en 1937

y como en ocasiones algunos parecen empeñados hoy, siguen amenazando los avances hacia la libertad.

También nosotros decimos adiós a Burdeos, no sin antes visitar el cementerio de la Chartreuse, la Cartuja, donde aún nos espera su penúltima aventura.

Porque, incluso muerto, Goya nos ha dejado leyendas.

20

EL CRÁNEO DE GOYA: LA ODISEA DE SUS RESTOS

Los avatares de Goya no acabaron con su muerte, pues la rocambolesca suerte de sus restos constituirá otro capítulo más del absurdo, de la pulsión entre la razón y la sinrazón que ha supuesto su vida. Por fortuna esto ya no le afectará, pero a quienes hemos seguido sus andanzas hasta aquí nos otorga otro paso ineludible en el viacrucis de sus peripecias. Sin ninguna duda él habría bromeado con su historia.

Su cuerpo fue enterrado el 17 de abril de 1828 en el cementerio de la Chartreuse, en el panteón de su amigo Miguel Martín de Goicoechea, muerto un año antes. Este era el padre de su nuera, suegro por tanto de su hijo Javier. Curiosamente, los dos abuelos de Pío Mariano yacieron juntos, unidos por la muerte en el exilio.

Pues bien. Ahí yace hasta 1899, setenta y un años después, cuando por iniciativa del cónsul español en Burdeos se procede a su exhumación. Al abrir el panteón, se advierte que falta el cráneo de Goya y la repatriación se paraliza. Hasta aquí, los datos. A partir de ahí, la leyenda o la teoría amasada a través de ciertos hechos y de un contexto en el que la frenología proliferaba como una paraciencia que

encuentra en este caso uno de sus ejemplos más palmarios.

En aquel tiempo, sus partidarios creían poder encontrar en los cerebros las explicaciones, secretos o rasgos de las características de las personas, y es por ello que algunos científicos o seudocientíficos compraban o hacían robar cráneos de los cementerios en los que experimentar si ladrones, asesinos, genios o cualquier especificidad de carácter tenía su traslado en los rasgos del cerebro. Hay material abundante con las ilustraciones propias de ese tiempo en internet. Si esa fue la suerte de ese cerebro privilegiado

que tuvo Goya y de su cráneo único seguramente no lo sabremos nunca, ya que se perdió, pero es lo probable conforme a los testimonios y al contexto de la época.

Para añadir más misterio, hay más datos: un cuadro del pintor Dionisio Fierros (1827-1894) inmortalizó un cráneo al que identificó en la parte trasera como «El cráneo de Goya pintado por Fierros en 1849», un dato curioso cuando aún no se había abierto la tumba ni se había descubierto lo ocurrido. El cuadro pertenece al Museo de Zaragoza y su mención se ha visto acompañada siempre de la sugerencia de que Fierros lo sustrajo, lo retrató y que ese cráneo acabó en la Universidad de Medicina de Salamanca, donde se perdió. Ni lo sabemos ni importa nada, porque de lo que sí estamos seguros es de que los rasgos del genio no estaban en su cerebro, sino en sus cuadros, que podemos contemplar casi por entero.

El misterio sigue latiendo, sin embargo, y el reciente descubrimiento de la tumba de Montaigne en un antiguo convento de Burdeos en 2019 ha vuelto a despertar la ilusión de poder hallarlo, ya que al ensayista lo acompañan un cráneo y una mandíbula que rápidamente han suscitado teorías que cerrarían el círculo después de dos siglos. En realidad, Montaigne murió en 1592, fue coetáneo de Shakespeare y Cervantes, que no de Goya, y su convivencia con la cabeza del pintor sería más propia de Iker Jiménez que de la historia en serio. Pero cada uno es libre de atar cabos allí donde quedan sueltos. Y, en el caso de Goya, protagonista de mil mitos y leyendas, cada cual se puede aferrar a la que guste. Así ha sido durante casi doscientos años y así seguirá siendo.

El caso es que, por fin, después de un intenso intercambio epistolar entre Madrid y Burdeos y mil dudas por no estar entero, los cadáveres de Goya y Goicoechea fueron trasladados a España. Los dos amigos y consuegros fueron enterrados en un hermosísimo panteón en el cementerio de San Isidro que aún se puede visitar y que también

incluía a Meléndez Valdés y Donoso Cortés. Y, en 1919, ambos son trasladados a la ermita de San Antonio de la Florida, tan especial para nuestro genio, que reposa descabezado pero acompañado y bajo sus propios frescos. Cerca se encuentra el cementerio de La Florida, donde se enterraron cuarenta y tres

de los fusilados el 3 de mayo de 1808 que el autor inmortalizó. Es de suponer que al genio le habría gustado esa amigable vecindad.

Tras la muerte de Fernando VII, como hemos dicho, muchos exiliados regresaron a España. Rosario Weiss volvió en 1833 y tuvo cierto éxito como artista, pero murió en 1843 a los veintiocho años de edad. Su madre, la leal Leocadia Weiss, la sobrevivió veintitrés años más. Al parecer murió en Madrid en la pobreza y su cuerpo fue a parar a una fosa común.

21

EL MITO, EL HOMBRE Y LAS FAKE NEWS

¿Quién dijo fake news? ¿Quién dijo hechos alternativos? El fenómeno que hoy corroe la política y la información y que adquiere consecuencias dramáticas por culpa de su rápida proliferación y utilización en redes ya fue práctica habitual durante toda la historia. Y la vida de este aragonés recio y duro, de humor abierto y lealtad probada, sobre todo a la autenticidad y defensa de su arte como herramienta de la verdad, no fue materia de excepción. Por no haber querido dejar huella de su vida o de su pensamiento más allá de la pintura, su leyenda ha pagado el precio de la estupidez. La de los demás. Del facilismo, el cotilleo. Sobre ese fango se han levantado poderosas fake news que han convenido al mito de macho español, se ha derrochado tinta, se han hecho películas pobres y simples y se ha especulado hasta el absurdo. Unos lo quisieron recto y religioso, otros, mujeriego y torero; unos, iletrado y pueblerino, otros, ilustrado y bien conectado; unos lo quisieron traidor a los Borbones, otros, a la causa liberal; unos pesetero, otros, generoso.

A medida que pasó el tiempo, además, la mirada sobre Goya fue creciendo, cambiando, enriqueciéndose a medida que autores como los citados Baudelaire, Picasso, Zuloaga, Gómez de la Serna y muchos otros fueron añadiendo admiración a la historia hasta convertirlo en un pintor de culto y objeto de una interminable picaresca. Hoy proliferan tantos falsos goyas que Manuela Mena calcula en ocho mil piezas las que han llamado a la puerta del Prado durante su etapa en busca de reconocimiento. «Es la ilusión de tener un Goya. De esas

ocho mil, por decir una cifra, menos de diez lo eran. Y en el mismo tiempo nos llegaron solo veinte fotos de posibles obras de Velázquez». El museo incluso ha tenido que desatribuir algún cuadro notable como El coloso, como hizo en 2008 tras analizar y

reconocer que no era del zaragozano. Otros cuadros están bajo sospecha, pero esa es otra historia. En voz baja.

En mi caso y volviendo a la visión sobre los misterios de Goya, reconozco que no tengo la verdad y que mi única aproximación ha sido a través de su obra y de quienes mejor la han estudiado. Y además me digo: ¿Y qué más da? ¿Qué nos importa si amó apasionadamente a la duquesa de Alba y fue correspondido por ella o no? ¿Si fue Leocadia Weiss su compañera sentimental o una relación en la que ambos encontraron su mutuo beneficio y una compañía grata en unos tiempos duros? ¿Qué aporta que estuviera reflejando la pasión por los toros o la crítica a la crueldad de la fiesta? ¿En qué balanza la vida se juega entre su entrega desmesurada al dinero o su despreocupación? ¿Qué nos dice su amor a Martín Zapater más allá de que podemos alegrarnos de que contó con un amigo tan cercano, tan querido y tan leal? ¿Y qué importa si Rosario Weiss era su hija, si lo valioso es lo que se preocupó por ella y cómo logró ayudarla a ser buena pintora, algo que no había conseguido con sus propios descendientes?

Muchos son los misterios que ha dejado Goya tras su paso por el mundo, muchas son las incógnitas que sus devotos quisiéramos solucionar. Pero, reconozcámoslo, son misterios pequeños. Porque son tantas las certezas, las certezas de lo grande, que hay material para celebrarlo durante nuestras vidas y las de muchísimas generaciones más. Certezas de autenticidad, de verdad, de lealtad al arte en mayúsculas, de capacidad para mirar y absorber todo lo que ocurría a su alrededor, lo enorme y lo diminuto, de retener y trasladarnos las injusticias contra las mujeres, los abusos del clero, las desgracias de la sinrazón, la iniquidad de los manicomios, la incapacidad de los iguales para convivir, la voracidad del hombre con el hombre, pero también la natural tendencia al cortejo, a la ilusión, al enamoramiento, a la bondad, al cuidado y, sobre todo, a la belleza.

Hay que leerle para entenderle, recuerda Mena, como cuando explicó de sus propios Caprichos que buscaba «la censura de los errores y vicios humanos, de las extravagancias y desaciertos, de las preocupaciones y embustes vulgares autorizados por la costumbre, la ignorancia o el interés». «La pintura (como la poesía) —escribió el propio Goya en 1799 al anunciar su obra en el Diario de Madrid—

escoge en lo universal lo que juzga más a

propósito para sus fines». «La cabeza privilegiada de Goya hizo el resto —

remata la especialista— ya que supo extraer aquello que era universal y atemporal».

Por todo ello su vida nos hace mejores, nos hace más grandes. Su arte nos sitúa en el mapa. Su mirada hacia los poderosos les hizo a estos pequeños, seres liliputienses que se creían enormes y que él convirtió en mera arcilla de un relato mucho más humano, débil, pesaroso y frustrante que el que ellos habrían imaginado nunca interpretar.

«Solo la voluntad me sobra», escribió cuando ya no le quedaban vista ni materiales, y fue esa voluntad la que moldeó la visión que hoy tenemos de esa época.

«Aún aprendo», proclamó antes de morir, para situarnos ante el espejo de nuestra propia pequeñez frente a la gran tarea de mejorar el mundo.

«El sueño de la razón produce monstruos», nos dijo en aquel Capricho número 43 y nos fue repitiendo a lo largo de su vida.

Duelo a garrotazos, nos acusó y nos sigue acusando hoy.

Proclamas de esta envergadura nos definen, nos dibujan, nos interpelan y nos recuerdan las vías de escape. Solo la razón merece el esfuerzo de intentar la convivencia; solo el amor, la lealtad y la cabalidad puede unirnos; solo el aprendizaje y el tesón nos salvarán; y solo desterrando el abuso, la avaricia y la violencia podremos construir nuestro destino. Un buen destino. Una buena paleta de mandamientos de verdad.

Terminamos este viaje —personal y universal— con todo esto en el bolsillo.

Que es mucho. Sin leyendas y sin mitos, sin fake news, atados a la verdad, su verdad, la que él trabajó y a la que se consagró, como el único corcho que, en plena tormenta, en este vendaval que lo azotó y que hoy nos amenaza de nuevo, puede mantenerse a flote. La razón, con la razón. Los monstruos, encerrados. Los garrotazos, enfrentados a nuestra capacidad para la genialidad. Las luces, encendidas. Y nosotros, con él.

Viva su inmortalidad.

CRONOLOGÍA

1746Francisco de Goya nace en Fuendetodos, Aragón, cuarto hijo de Joseph Goya, maestro dorador, y de Gracia Lu 1759Comienza el reinado de Carlos III. Goya entra en el taller del pintor José Luzán, donde permanece cuatro años.

1763Aspira por primera vez a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. Es rechazado.

1766Aspira por segunda vez a la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Es rechazado.

1769Viaja a Roma, donde permanecerá dos años.

1771Participa en el concurso de la Academia de Parma y recibe una mención especial por Aníbal vencedor, que por 1772Comienza a trabajar en las pinturas de la Cartuja del Aula Dei, en Zaragoza.

1773Se casa en Madrid con Josefa Bayeu, nacida en Zaragoza y hermana del pintor de la corte Francisco Bayeu.

1774Nace en Zaragoza el primer hijo de Francisco y Josefa, Antonio.

1775Se instala definitivamente en Madrid tras ser llamado por Anton Raphael Mengs y empieza a realizar cartones p 1776Solicita sin éxito su nombramiento como pintor del rey.

1777Nace su tercer hijo, Vicente Anastasio. Vive en la calle Espejo, número 12.

1778La Gaceta de Madrid anuncia la publicación de las estampas dibujadas y grabadas que copian cuadros de Veláz 1779Solicita sin éxito su nombramiento como pintor del rey. Nace su hija María del Pilar. Vive en la calle Desengañ 1780Conoce a Gaspar Melchor de Jovellanos, que será su amigo y protector hasta su caída en desgracia en 1799. No 1781El cabildo del Pilar rechaza sus frescos por la «incorrección» y obliga a Goya a aceptar la revisión de Francisco 1782Nace su hija Hermenegilda.

1783Retrata al conde de Floridablanca. Estancia en el palacio del infante don Luis de Borbón en Arenas de San Ped 1784Nueva estancia en Arenas de San Pedro. Nace su hijo Francisco Javier, el único de los siete que sobrevivió.

1785Nombrado teniente director de Pintura de la Academia de San Fernando. Muere el infante don Luis, su primer g 1786Nombrado pintor del rey. Sigue haciendo cartones para tapices.

1787Realiza importantes encargos para los duques de Osuna.

1788Pinta el retrato Los duques de Osuna y sus hijos. Muere Carlos III y sube al trono Carlos IV.

1789Nombrado pintor de cámara del rey. Realiza retratos de los nuevos reyes. En París, toma de la Bastilla.

1791Intenta negarse a seguir realizando cartones para tapices, pero cede ante la amonestación del Rey.

1792Importante informe solicitado por la Academia de San Fernando sobre la enseñanza de la pintura. Manuel God 1793Primer viaje a Andalucía con permiso de dos meses. Enferma gravemente en Sevilla y es trasladado a casa de S

1794Los duques de Alba se convierten en sus nuevos mecenas. La duquesa irrumpe en su estudio un día de agosto, l 1795Retratos de los duques de Alba, autorretrato en el estudio y tres lienzos para el oratorio de la Santa Cueva de C

1796Segundo viaje a Andalucía, de prácticamente un año de duración. Huésped de Ceán Bermúdez en Sevilla. Desp 1797Inicia en Cádiz su amistad con Leandro Fernández de Moratín. En abril dimite como director de Pintura de la A 1798Frescos de la ermita de San Antonio de la Florida en Madrid, bajo los cuales hoy reposan sus restos.

1799El Diario de Madrid publica el anuncio de los Caprichos. Dos días después los retiró de la venta, seguramente p 1800Retrato de la condesa de Chinchón, esposa de Godoy. Se desplaza a Aranjuez para los estudios del natural de lo 1801Retrato de Godoy tras la guerra de las Naranjas.

1802Obras para el palacio de Godoy. Última carta conocida a Zapater. Muere la duquesa de Alba.

1803Adquiere una casa en Reyes, 7. Muere en Zaragoza su amigo Zapater.

1805Su hijo Javier se casa con Gumersinda Goicoechea, hija de un rico comerciante de Madrid. Dona a su hijo la ca 1807Carlos IV aborta en El Escorial una conjura del príncipe heredero Fernando para

hacerse con el trono.

1808Motín de Aranjuez y caída de Godoy. El rey abdica en Fernando y huye a Francia. Las tropas del mariscal Mur 1810Inicio de los Desastres de la guerra. Retrato de José Bonaparte encargado por el Ayuntamiento de Madrid.

1812Muere Josefa Bayeu. Victoria de Wellington en Arapiles. Constitución de Cádiz.

1813Las tropas francesas abandonan España y se firma el tratado de Valençay, por el que Napoleón devuelve el tron 1814Encargo de los grandes lienzos El dos de mayo y el Tres de mayo o Los fusilamientos. Fernando VII declara nu 1815Leocadia Zorrilla Weiss, prima de la nuera de Goya y separada de su marido, se traslada a la casa del pintor jun 1816Inicio de los Disparates. Anuncio en El Diario de Madrid de la serie Tauromaquia.

1819Adquiere la Quinta del Sordo, en cuyas paredes pintará las Pinturas negras. En invierno cae gravemente enferm 1820Sublevación de Riego. Fernando VII jura la Constitución en el inicio del Trienio Liberal. Goya asiste por últim 1823Entrada en España de los Cien Mil Hijos de San Luis en apoyo de Fernando VII y el absolutismo. Goya lega la 1824Se marcha a Francia. Se aloja en Burdeos con Moratín, que vivía en el colegio establecido por otro exiliado, Fr 1826El rey le concede la jubilación.

1828Muere en Burdeos acompañado por el artista Antonio Brugada y José Pío de Molina. Se le entierra junto a Mar 1900Los restos de Goya son sepultados en el cementerio de San Isidro tras haber sido exhumados en Burdeos.

1919Es enterrado en la ermita de San Antonio de la Florida de Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRIĆ, Ivo, Goya, Acantilado, 2020.

ÁLVAREZ JUNCO, José, Mater dolorosa, Taurus, 2010.

BANVILLE, John, «Querido perrito», El País Semanal, 2016.

BATICLE, Jeannine, Goya, Biblioteca ABC Protagonistas de la Historia, 2004.

CHAMORRO, Hortensia, «Los negocios mineros del nieto de Goya», De Re Metallica, n.º 16, 2016, págs. 55-65.

DE GOYA, Francisco, Cartas a Martín Zapater, edición de Mercedes Águeda y Xavier de Salas, Istmo, 2003.

DE GOYA, Francisco, Informe sobre la reforma de la enseñanza de la pintura, Real Academia de San Fernando, 1792.

ELORZA, Antonio, Ilustración y liberalismo en España, Tecnos, 2021.

ELORZA, Antonio, Goya: del despotismo ilustrado a la libertad política.

Conferencia organizada por el Museo del Prado, 2020.

GARCÍA GUATAS, Manuel, «Goya, en el ojo de la modernidad», Revista de Arte, n.º 340, 2012.

HUGHES, Robert, «Goya, crazy like a genius», BBC, 2007.

HUGHES, Robert, Goya, Galaxia Gutenberg, 2005.

MÁRQUEZ HIDALGO, Francisco, El abanico de Nácar. Los recuerdos de Josefa Tudó, amante y esposa de Manuel Godoy, Diputación de Badajoz, 2007.

MARTÍN GAITE, Carmen, Usos amorosos del XVIII en España, Siruela, 2017.

MATHERON, Laurent, Goya, Leopold Classic Library, 2016.

MATILLA, J. M., «Los Desastres de la guerra de Francisco de Goya. Una mirada independiente», en Nghê Thuât thòi Chiên Tranh. Arte en tiempos de guerra. Art in Times of War. Francisco de Goya y Lucientes, Hanói:

Vietnam Fine Arts Museum; Madrid: España Cooperación Cultural Exterior, 2008, págs. 39-45.

MATILLA, J. M. y MENA MARQUÉS, Manuela, Goya. Dibujos. Solo la voluntad me sobra, Museo Nacional del Prado, 2019.

MAURER, Gudrun, Goya en Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014.

MENA MARQUÉS, Manuela, «El arte del siglo de las luces», Goya, el viaje interior. Conferencia organizada por el Museo del Prado,

2009-2010.

MENA MARQUÉS, Manuela, Goya: ensayo en ideas. Conferencia organizada por el Museo del Prado, 2015.

MENA MARQUÉS, Manuela, Goya y Cádiz, un punto de partida hacia la modernidad. Conferencia organizada por la Real Academia de San Romualdo de Ciencias, Letras y Artes, 2019.

NAVARRO, Ángel, Goya. El sueño de un genio, Untref, 2016.

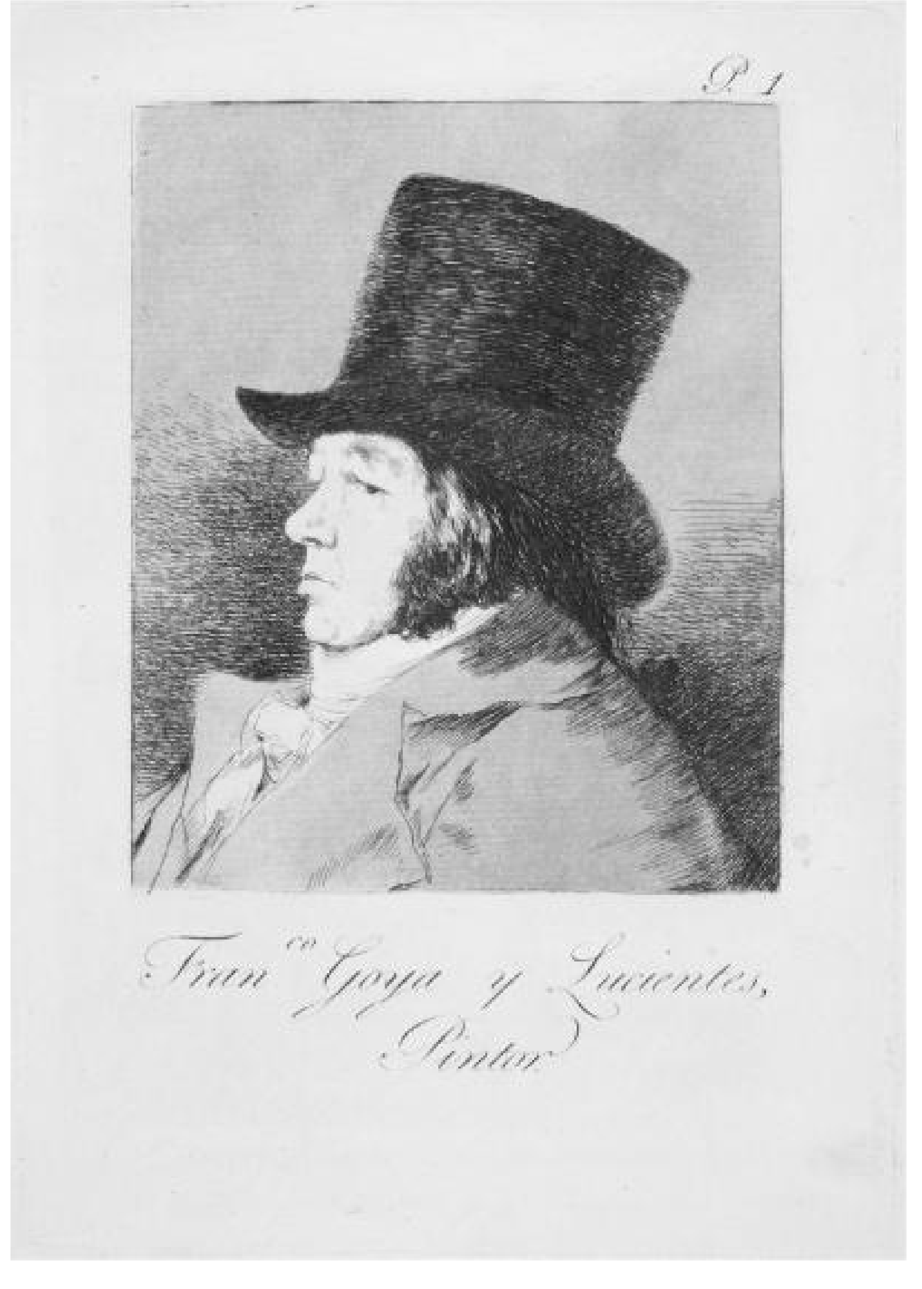
NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza, Goya y su contexto, La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando cuando Goya era profesor (1785-1797). Actas del seminario internacional celebrado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2011.

LEÓN ALONSO, Aurora y CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, La Santa Cueva de Cádiz, Fundación Caja Madrid, 2001.

LÓPEZ ORTEGA, Jesús, «El expediente matrimonial de Francisco de Goya», Boletín del Museo del Prado, n.º 44, 2008.

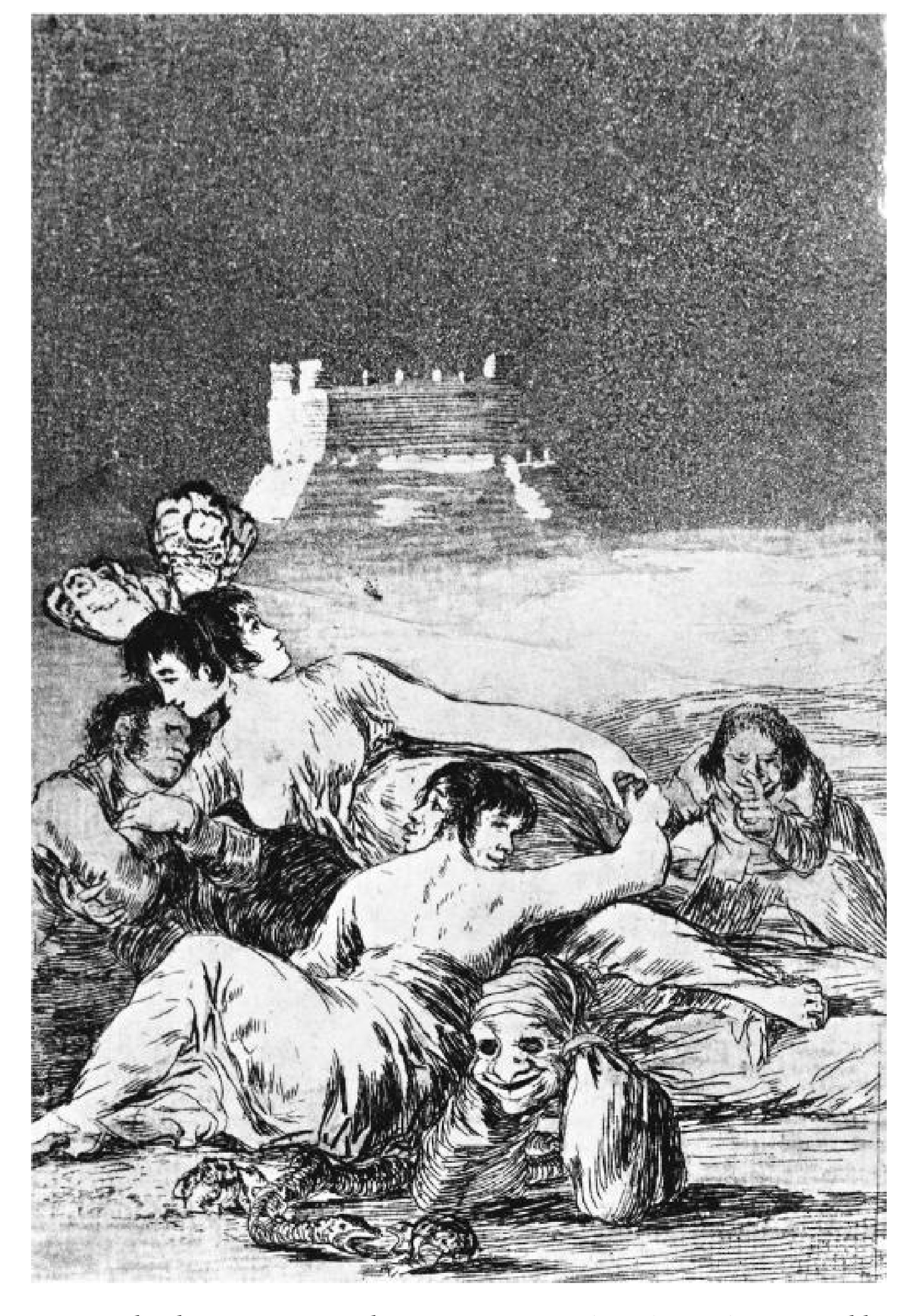
SESEÑA, Natacha, Goya y las mujeres, Taurus, 2004.

TUDELILLA, Chus, «Lahowska, Falla y la jota en Fuendetodos», El Periódico de Aragón, 2018.

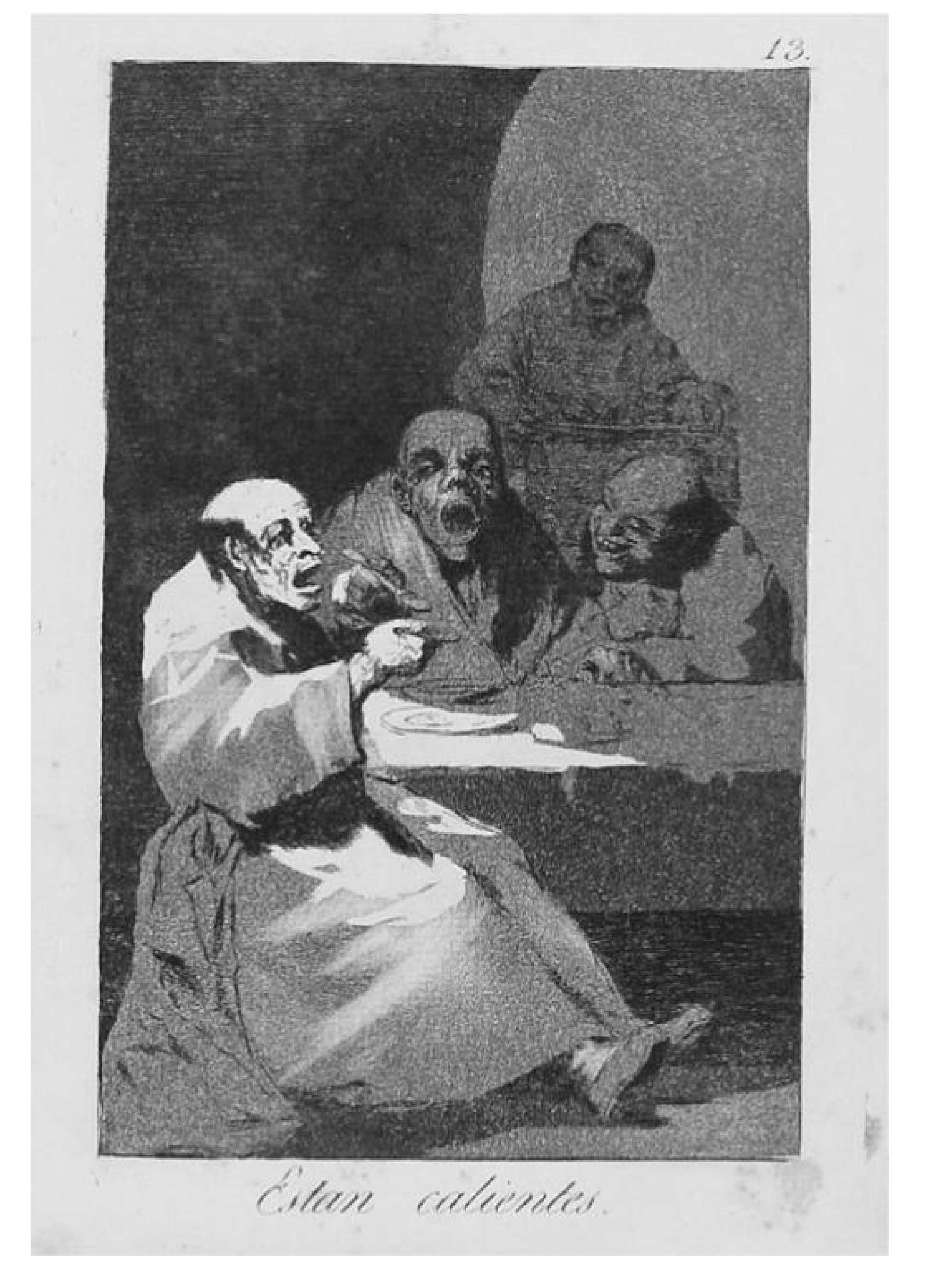


VARIOS DIBUJOS CON HISTORIA

Autorretrato. Francisco de Goya y Lucientes, pintor (1797-1799). Goya abre la serie Caprichos en la que va a reflejar los vicios humanos, según su propia definición, con su propia imagen y su definición: pintor. Toda una declaración de intenciones para presentar una nueva etapa de su vida en la que lucha por la libertad creativa frente a los encargos.



Sueño de la mentira y la inconstancia (1796-1797). Este dibujo preparatorio de los Caprichos que no llegó a editarse refleja al propio Goya atribulado ante una mujer de doble cara que algunos han identificado con la duquesa de Alba. La evanescencia representada en las alas de mariposa y los animales maléficos que pueblan la noche nos hablan de grandes tribulaciones.



Están calientes (1797-1799). Goya se burla del clero, lo satiriza, lo ridiculiza, lo critica y lo denuncia con una mordacidad y una mirada llenas de valentía. En este Capricho número 13 ha descartado una nariz fálica que estaba en los dibujos preparatorios, pero ha añadido un título que lo dice todo. Refleja la gula de una clase parásita mientras el hambre se extiende en España.



Madre infeliz! (1812-1814). Goya no solo refleja aquí la muerte de una madre, sino el vacío, la desolación, el desconsuelo de su hija ante lo que le aguarda. Madre infeliz!, uno de los sobrecogedores Desastres, es una imagen a la que ningún fotógrafo que haya inmortalizado las guerras de Vietnam, Ruanda o Yugoslavia aportará nada que no hayamos visto en ella.

Modo de volar (1815-1816). Este Disparate número 13 de la serie de 22 nos habla de seres voladores en tiempos sin aviones. La serie incluirá rostros desfigurados en tiempos sin valores o máscaras carnavalescas en las que convenía tapar las caras de verdad. Ha vuelto la sinrazón, se han apagado las luces y el deseo colectivo de volar, de libertad, se abre paso en sus láminas.



Aún aprendo (1826). Este dibujo realizado en los años de Burdeos refleja la propia ambición de Goya de seguir creando, construyendo, avanzando a pesar de la decrepitud de la edad. Siguiendo la estela del ancora imparo

atribuido a Miguel Ángel, Goya se apunta a la constante reinvención. Un icono realizado en sus momentos finales para todos los que venimos después.

AGRADECIMIENTOS

Goya en el país de los garrotazos es hijo de una ilusión compartida y, como tal, un territorio de enorme generosidad. Debe mucho a varios amigos y profesionales entusiastas que han puesto todo lo que han podido y más de su parte. Son estos:

Joaquim y Álvaro Palau, Diego Pardo, David Remartínez y el resto del equipo de Arpa por su frescura y su coraje. Mónica Alberola y Máximo Gutiérrez, por introducirme en el Madrid de Goya y lo que hiciera falta.

Cristina Monge, José Luis Trasobares y Genoveva Crespo, por su hospitalidad y esa increíble excursión por Aragón. Lourdes Acosta y Antonio Yélamo, por enseñarme el rastro de Goya en Cádiz y Sanlúcar de Barrameda y mucho más. Luisa Castro e Ignacio Cabrero, por guardar la memoria del genio en el Instituto Cervantes de Burdeos, erigido en la que fue su última casa y el lugar en que murió. Gudrun Maurer, por las conversaciones mantenidas y su dedicación a esta obsesión compartida.

Hortensia Chamorro, por recibirme en Colmenarejo tras investigar los negocios mineros del nieto de Goya.

Antonio Elorza, por su trabajo exhaustivo sobre Goya y la Ilustración, su generosa lectura de mi manuscrito y sus consejos.

Manuela Mena, por su mirada, su palabra y una dedicación iluminadora como forma de vida. Goya le debe una. Y yo, varias.

Miguel Ángel Oeste, por su fe. Laura Muñoz, por su apoyo entusiasta. Sara Gutiérrez y Eva Orúe, por lo que nos hemos divertido. Y Palmira Márquez, siempre.

Todos ellos me ayudaron a pesar de la dificultad añadida de las restricciones por la pandemia, con mucho frío, pero, sobre todo, increíble calidez. Mil veces gracias.

Document Outline

Table of Contents